



INTERNATIONAL JOURNAL OF TROY ART AND DESIGN

ULUSLARARASI HAKEMLİ VE AÇIK ERIŞİMLİ ELEKTRONİK DERGİ

VOLUME | CİLT: 1

YEAR | YIL: 2020

ISSUE | SAYI: 1

E-ISSN: 2757-587X



Yayın Sahibi *Publisher*

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Rektörü

Rector of Çanakkale Onsekiz Mart University

Prof. Dr. Sedat Murat

Danışma Kurulu *Advisory Board*

Prof. Dr. Adnan Tepecik (Başkent Üniversitesi)

Prof. Elvan Özkavruk Adanır (İzmir Ekonomi Üniversitesi)

Prof. Rıdvan Coşkun (Anadolu Üniversitesi)

Prof. Dr. İncilay Yurdakul (Uşak Üniversitesi)

Yayın Tasarımı *Editorial Design*

Dr. Öğr. Üyesi Ali Can Metin

Kapak Tasarımı *Cover Design*

Dr. Öğr. Üyesi Deniz Kürşad

Dizgi *Typesetting*

Arş. Gör. Kaan Kaya

Web Sorumlusu *Web Master*

Arş. Gör. Kaan Kaya

Adres *Address*

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Terzioğlu Yerleşkesi, Çanakkale

Tel: +90 286 218 05 35

E-posta *E-mail*

troyartjournal@comu.edu.tr

E-ISSN 2757-587X

Baş Editör *Editor in Chief*

Prof. Dr. Dinçay Köksal

Editörler *Editors*

Dr. Öğr. Üyesi Ali Can Metin

Dr. Öğr. Üyesi Deniz Kürşad

Editör Yardımcısı *Editor Assistant*

Arş. Gör. Ayşe Ekici

İngilizce Dil Editörü *English Language Editor*

Öğr. Gör. Dr. Mübeher Ürün Göker

Türkçe Dil Editörü *Turkish Language Editor*

Dr. Öğr. Üyesi Fatih Kana

Birinci Sayının Editör Kurulu *Editorial Board of First Issue*

Prof. Dr. Canan Atalay Aktuğ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Prof. Dr. İncilay Yurdakul (Uşak Üniversitesi)

Prof. Melihat Tüzün (Trakya Üniversitesi)

Prof. Zeliha Akçaoğlu (Anadolu Üniversitesi)

Doç. Allattin Kirazcı (Marmara Üniversitesi)

Doç. Dr. Esra Kavcı Özdemir (Dokuz Eylül Üniversitesi)

Doç. Filiz Adıgüzel Toprak (Dokuz Eylül Üniversitesi)

Doç. Fuat Akdenizli (Dokuz Eylül Üniversitesi)

Doç. Dr. Mehmet Ali Müstecaplıoğlu (Marmara Üniversitesi)

Birinci Sayının Hakem Kurulu *Referee Board of First Issue*

Prof. Elvan Özkavruk Adanır (İzmir Ekonomi Üniversitesi)

Prof. Dr. Emine Yıldız Doyran (Düzce Üniversitesi)

Prof. Mustafa Yüksel (Mersin Üniversitesi)

Prof. Dr. Necla Coşkun (Anadolu Üniversitesi)

Prof. Rıdvan Coşkun (Anadolu Üniversitesi)

Doç. Dr. Berna Özlem Özcan (Mustafa Kemal Üniversitesi)

Doç. Dr. Duygu Sabancılar Iştın (Balıkesir Üniversitesi)

Doç. Dr. Gülderen Görenek (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Doç. Hasan Başkırkan (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

Doç. Kemal Tizgöl (Akdeniz Üniversitesi)

Doç. Dr. Medine Irak (İstanbul Aydın Üniversitesi)

Doç. Dr. Zülfikar Sayın (Hacettepe Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Cenk Beyhan (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Ezgin Yetiş (Kastamonu Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Murat Ertürk (Sakarya Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Oğuz Tunç (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Ömer Emre Yavuz (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Selen Başer Nejat (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Serkan Vural (Çankırı Karatekin Üniversitesi)

İçindekiler Contents

- 5 Editörden *Editorial*
- 9 **2010 Sonrası Türk Sinemasında Taşra Filmi Afişlerinin Taşra-Merkez İkilemi Çerçevesinde Göstergebilimsel Olarak İncelenmesi**
The Semiotic Analysis of Provincial Movie Posters in Post-2010 Turkish Cinema Within the Framework of Rural-Urban Dilemma
Derleme / Araştırma
[Ülkü Sönmez](#)
- 28 **Ampersand Karakterinin Türkçede Kullanımı Ve Bir Uyarlama Önerisi**
Usage of Ampersand Character in Turkish and an Adaptation Proposal
Araştırma
[Erol Çitçi](#)
- 44 **Azerbaycan'da Kumaş Sanatı Ve Endüstri İlişkisi**
The Textile of Art and Industrial Relations in Azerbaijan
Araştırma
[Nesrin Önlü](#)
[Minara Guliyeva](#)
- 64 **Bilim, Felsefe, Sanatta Hareket Kavramı Ve Tasarımda Hareketin Anlamı**
The Concept of Motion in Science, Philosophy, Art and the Meaning of Motion in Design
Derleme
[Erkan Beyaz](#)
- 81 **Çanakkale Halılarının Temel Tasarım Renk İlkeleri İle İncelenmesi**
Investigation of Çanakkale Carpets With Basic Design Color Principles
Araştırma / Derleme
[Berna İleri](#)
- 99 **Paula Rego'nun Resimlerinde Kadın Ve Köpek: Metafor Ve Metamorfoz**
Women and Dog in Paula Rego's Paintings: Metaphor and Metamorphosis
Derleme
[Makbule Gizem Enuysal](#)
- 115 **Rahmi Aksungur: Gerçeklikten Soyuta Boşluğu Dolduran Heykeller**
"R.A:G.S.B.D.H."
Rahmi Aksungur: The Sculptures That Fill the Space From Reality to Abstract
"R.A:S.F.S.R.A."
Araştırma
[Meliha Sözeri](#)
- 133 **Resim Yapıtında "Anı" Olgusu**
"Memory" Phenomenon in Painting Art
Araştırma
[Güliz Baydemir](#)

Editörden *Editorial*

Değerli Okuyucularımız,

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi olarak sanat ve tasarım alanlarındaki akademik çalışmalara uluslararası ve ulusal düzeyde katkıda bulunabilecek makaleleri siz değerli okuyucularımıza ulaştırmak amacıyla yayın hayatına başlayan IJTAD (International Journal of Troy Art and Design) dergimizin bu ilk sayısında sizlere hitap etme şansına sahip olduğum için bahtiyarlık duymaktayım. Dergimiz geleneksel ve güncel sanat, grafik tasarım, görsel iletişim tasarımı, seramik, resim, geleneksel Türk sanatları, tiyatro ve disiplinler arası sanat ve tasarım alanlarındaki akademik çalışmaların yanı sıra sosyoloji, sanat tarihi, sanat ve tasarım eğitimi gibi sanat ve tasarıma ilişkin kuramsal ve yöntemsel yaklaşımları içeren makalelere de açıktır. Bu sayımızda sekiz makale ile karşınızdayız.

Bu çalışmalardan 2010 Sonrası Türk Sinemasında Taşra Filmi Afişlerinin Taşra-Merkez İkilemi Çerçevesinde Göstergebilimsel Olarak İncelenmesi (The Semiotic Analysis of Provincial Movie Posters in Post-2010 Turkish Cinema within the Framework of Rural-Urban Dilemma) başlıklı bu makale, günümüzde görsel ve işitsel medyanın oldukça büyümesine karşın afişler hala sıklıkla kullanılan kitle iletişim araçları olduğunu vurgulamakta ve 2010 Sonrası Türk Sinemasında üretilen taşra filmi afişlerinin, taşranın ondan ayrı düşünülemez bir kavram olan merkez ile oluşturduğu anlam bütünlüğünü, ikilemin toplumun gündelik yaşamında ve bakış açılarında yarattığı değişimi nasıl ifade ettiği göstergebilimsel olarak incelenmektedir.

Ampersand Karakterinin Türkçede Kullanımı ve Bir Uyarılma Önerisi (Usage of Ampersand Character in Turkish and an Adaptation Proposal) başlıklı ikinci çalışmada “&” karakterinin yaygın biçimde Türkçe dükkân tabelalarında, logo, başlık yazıları veya düğün davetiyeleri gibi farklı ortamlarda “ve” bağlacının yerine kullanılmasına ilişkin farklı görüşler ve öneriler tartışılmaktadır. Ayrıca bu bağlamda çalışmada ampersand tasarımının tarihi ve alana özgü terminolojik tanımlamalar araştırılmıştır.

Azerbaycan’da Kumaş Sanatı ve Endüstri İlişkisi (The Textile of Art and Industrial Relations in Azerbaijan) adlı makalede geçmişten günümüze Azerbaycan Kumaş Sanatı ve Kumaş endüstrisi ele alınmaktadır.

“Bilim, Felsefe, Sanatta Hareket Kavramı ve Tasarımda Hareketin Anlamı” (The Concept of Motion in Science, Philosophy, Art and the Meaning of Motion in Design) başlıklı çalışmada konum değiştirme eylemi olarak tanımlanan hareketin tasarımdaki anlamı ve gelişimi hareket felsefesi açısından irdelenmektedir. (Barok Dönemde resimdeki hareket yanılsaması veya doğrudan hareket kullanımı, 19. yüzyılda görüntüleri hareketlendirme çabalarının ürünleri olarak Taumatrop, Fena-kistiskop, Zoetrop gibi icatlar ortaya çıkışı ve o yıllarda icat edilen fotoğraf maki-

nesi görüntüleri hareketlendirme umudunu yeni bir düzeye taşıması, ardından sinemanın doğuşu gibi konular) ele alınmıştır.

Çanakkale Halılarının Temel Tasarım Renk İlkeleri İle İncelenmesi (An Investigation of Çanakkale Carpets in terms of Basic Design Color Principles) Anadolu'nun binlerce yıllık geleneği olan el dokuma halıları anneden kıza, ustadan çırağa geçen dokuyan kişinin tamamen doğadan ve yaşadığı kültürden etkilenecek yaptığı üretimlerdir. Bu çalışmada Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından yayınlanan 5 ciltlik halı kataloğunda yer alan 22 adet Çanakkale halısı sanatın temel ilkelerinden olan renk açısından incelenmiştir.

Paula Rego'nun Resimlerinde Kadın ve Köpek: Metafor ve Metamorfoz (Woman and Dog in Paula Rego's Paintings: Metaphor and Metamorphosis) başlıklı bu 8. makalede Paula Rego'nun, 1986-87 yıllarına ait 'Kız ve Köpek' ve 1994 yılına ait 'Köpek Kadınlar' isimli resim serilerinde, eşi Victor Willing'in MS hastalığı ve kaybı ile bağlantılı duygularını metaforik ve metamorfik bir dille ifade ettiği resimleri incelemekte ve sanatçının resimlerinde metafora ve metamorfoza nasıl, hangi nedenlerle yer verdiğini açıklanmaya çalışılmaktadır.

Rahmi Aksungur: Gerçeklikten Soyuta Boşluğu Dolduran Heykelle "R.A:G.S.B.D.H." (Rahmi Aksungur: The Sculptures that Fill the Space from Reality to Abstract) "R.A:S.F.S.R.A." başlıklı makale Rahmi Aksungur'un sanatının; desen, form, üç boyut, mekan yaklaşımı, isimlendirme, iki boyut ve üç boyutlu yaklaşımları, açık alan çalışmaları ile çoğulcu yaklaşım biçim dili üzerine yapılan bir çalışmayı içermektedir.

"Resim Yapıtında "Anı" Olgusu ("Memory" Phenomenon in Painting) başlıklı makale "anı" olgusunun geçmişten bugüne ressamların yaratımlarını ne şekilde etkilediği konusunu ele almaktadır.

Dergimizin bu ilk sayısının yayına hazırlanması konusunda destek veren editörlerimiz Dr. Öğr. Üyesi Ali Can Metin, Dr. Öğr. Üyesi Deniz Kürşad ve editör asistanı Arş. Gör. Ayşe Ekici'ye, danışma kurulu üyelerimize, çalışmaları ile destek veren yazarlarımıza ve değerlendirme yapan alan editörlerimiz ve hakemlerimize, derginin web tasarımını ve dizgisini yapan Arş. Gör. Kaan KAYA'ya, derginin Türkçe dil editörü Dr. Öğr. Üyesi Fatih Kana'ya, İngilizce dil editörü Öğr. Gör. Dr. Mübeher Ürün Göker'e ve son olarak derginin oluşumunda desteği ve cesaretlendirmesi için de Üniversitemiz Rektörü Prof. Dr. Sedat Murat'a özellikle yayın kurulumuz adına en kalbi teşekkürlerimi sunuyorum.

Dergide yer alan makalelerinin sanat ve tasarım alanında çalışan eğitimcilere ve araştırmacılara katkı sağlaması ümidi ve sizlerle güç bulacak yeni sayılarımızda buluşmak dileği ile.

Prof. Dr. Dinçay Köksal
Dergi Baş Editörü

Dear Readers,

Representing Çanakkale Onsekiz Mart University, Faculty of Fine Arts, I am pleased to have the opportunity to address our dear readers presenting in this first issue of our IJTAD (International Journal of Troy Art and Design), which started its publication life publishing articles that could contribute to the quality of academic studies in the fields of art and design at the international and national level. Our journal is open to articles on theoretical and methodological approaches to art and design such as sociology, art history, art, and design education as well as academic studies in the fields of traditional and contemporary art, graphic design, visual communication design, ceramics, painting, traditional Turkish arts, theater, and interdisciplinary art and design. We welcome you with eight articles in this issue.

One of these studies, *The Semiotic Analysis of Provincial Movie Posters in Post-2010 Turkish Cinema within the Framework of Rural-Urban Dilemma* emphasizes that although the visual and auditory media have grown considerably today, posters are still frequently used in mass media and the provincial movie posters produced in Turkish Cinema after 2010, the content integrity that the province creates with the center, which is an inconceivable concept, how the dilemma expresses the change in the daily life and perspectives of the society are analyzed as semiotically.

In the second study titled *Usage of Ampersand Character in Turkish and an Adaptation Proposal*, different opinions and suggestions regarding the use of the “&” character in place of the “and” in different media such as logo, headlines, or wedding invitations were discussed. Also, in this context, the history of ampersand design and field-specific terminological definitions were investigated in this study.

In the article titled *The Textile of Art and Industrial Relations in Azerbaijan*, the Azerbaijan Fabric Art and Fabric industry from past to present were discussed.

In the study titled *The Concept of Motion in Science, Philosophy, Art and the Meaning of Motion in Design*, the meaning and development of movement defined as the act of changing position in the design were examined in terms of the philosophy of movement. Some issues were addressed such as (the illusion of movement in painting or the use of direct movement in the Baroque Period, the emergence of inventions such as Taumatrop, Fenakistiskop, Zoetrop as the products of the efforts to enliven images in the 19th century, and the camera invented in those years, carrying the hope of animating images to a new level, and then the birth of cinema).

An Investigation of Çanakkale Carpets in terms of Basic Design Color Principles Hand-woven carpets, a tradition of thousands of years in Anatolia, are the productions made by the weaver which pass from mother to daughter, from master to apprentice, and they are completely influenced by nature and the culture, in which people live. In this study, 22 Çanakkale rugs included in the 5-volume carpet catalog published by the Ministry of Culture and Tourism were examined in terms of color principles, one of the basic principles of art.

In this 8th article titled Woman and Dog in Paula Rego's Paintings: Metaphor and Metamorphosis, Paula Rego's paintings in the series "Girl and Dog" dated 1986-87 and "Dog Women" dated 1994, in which the artist expressed her feelings related to her husband Victor Willing's MS disease and his loss in metaphorical and metamorphic terms were examined and it was also analyzed how and for what reasons the artist included metaphor and metamorphosis in her paintings.

The article titled Rahmi Aksungur: The Sculptures that Fill the Space from Reality to Abstract "RA: SFSRA" included a study on the art of Rahmi Aksungur; pattern, form, three-dimension, approach the space, entitle, two-dimensional and three-dimensional approaches, open space sculpture, and pluralistic approach language.

The article titled "Memory" Phenomenon in Painting deals with how the phenomenon of "memory" has affected the creations of painters from past to present.

I would like to express my sincere gratitude to our editors; Asst. Prof. Ali Can Metin, Asst. Prof. Deniz Kürşad and assistant editor, Res. Assist. Ayşe Ekici for their support during the preparation of this first issue of our journal for publication; our advisory board members; our writers who supported us with their studies; our field editors and referees; Res. Assist. Kaan Kaya who did the web design and typesetting of the journal; Asst. Prof. Fatih Kana as the Turkish language editor of the journal; Dr. Mübeher Ürün Göker as the English language editor, and finally, on behalf of our editorial board, I would like to extend my thanks to Prof. Dr. Sedat Murat, our university rector, for his support and encouragement in the formation of the journal.

We hope that the articles in the journal will contribute to educators and researchers working in the field of art and design and we will meet you in our new issues that will make us stronger with your contribution.

*Prof. Dr. Dinçay Köksal
Editor-in-chief*

2010 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA TAŞRA FİLMİ AFİŞLERİNİN TAŞRA-MERKEZ İKİLEMİ ÇERÇEVESİNDE GÖSTERGEBİLİMSEL OLARAK İNCELENMESİ

THE SEMIOTIC ANALYSIS OF PROVINCIAL MOVIE POSTERS IN POST-2010 TURKISH CINEMA WITHIN THE FRAMEWORK OF RURAL-URBAN DILEMMA

Derleme / Araştırma

Arş. Gör. Ülkü Sönmez, Grafik Tasarım Bölümü, İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi
ulku.sonmez@yeniuyuzil.edu.tr, Orcid (0000-0003-1445-855X)

Öz

Afişler ürün, hizmet, düşünce gibi her şeyi kapsayan ve olabildiğince fazla insana ulaşmasına imkân sağlayan basılı duyurulardır. Günümüzde görsel ve işitsel medyanın farklı seçenekler ve olanaklar sunmasına karşın afişler hâlâ sıklıkla kullanılan kitle iletişim araçlarıdır. Özellikle sinema filmlerinde afişler, filmlerin tanıtımı için en önemli araçlardandır. Gelişen süreçte ise afişler, filmlerin hikâyeleri, oyuncular, dönemleri ve türleri gibi pek çok mesajı iletmektedir. Özellikle 2000'li yıllardan sonra Türk Sinemasında taşra ve merkez ikilemine yönelik çeşitli mesajlar içeren filmlerin sayısı artmış ve ikilemi vurgulayan göstergeler sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır. Bu anlatıma paralel olarak film afişlerinde, ikilemin sonucu olarak ortaya çıkan duygu ve durumlar görsel olarak ifade edilmekte ve afişler sinematografik anlatının bir parçası haline gelmektedir. Bu çalışmada temel olarak, 2010 Sonrası Türk Sineması'nda taşra filmi afişlerinin, taşranın ondan ayrı düşünülemez bir kavram olan merkez ile oluşturduğu anlam bütünlüğünü, ikilemin toplumun gündelik yaşamında ve bakış açılarında yarattığı değişimi nasıl ifade ettiği göstergebilimsel olarak incelemeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Taşra sineması, Afiş, Film afişleri, Göstergebilim, Grafik Tasarım, İmge.

Abstract

The posters are printed publications comprising everything such as product, service, thought and making them reachable as many people as possible. Even though today's visual and auditory media offer different choice and chance, the posters are still widely used mass communication tools. Especially the posters in the motion picture are one of the most important tools for the film promotion. In the developing process, posters started to convey many messages such as the stories of the films, actors, periods, and genres. Especially after the 2000s, the number of films containing various messages regarding the dilemma of provincial and center in Turkish Cinema increased, and the indicators that highlight the dilemma started to be used frequently. Parallel to this expression, on the movie posters, the emotions and situations that emerged as a result of the dilemma were expressed visually and the posters became a part of the cinematographic narration. Basically in the study, the provincial movie posters produced in Turkish Cinema after 2010, the content integrity created by the province with the center, a concept that cannot be separated from it, and how the dilemma expressed the change that it made in daily life and perspectives of the society have been aimed to be analyzed semiotically.

Keywords: Cinema, Provincial Cinema, Movie Posters, Semiotics, Graphic Design, Image.

Genişletilmiş zet

Gündelik yaşam sresince bireylerin toplum içerisinde gerekleştirdiği etkinliklerin ve organizasyonların birçoğu, kullanılan grafik imgelerle etkileşim kurabilmeye bağlıdır. İletişimin de temelinde yer alan kaynaktan gelen mesajın kanal aracılığı ile alıcıya ulaşması ve dönüt beklenmesi sürecinde, afişler pek çok ürün ve hizmetin tanıtılmasında kullanılmaktadır. Afiş, tanıtımını yaptığı ürün ve hizmetlerin hedef kitleye ulaşmasını amaçlarken yazıları, görselleri ve biçimleri kullanmaktadır. Gelişmekte, değişmekte olan görsel ve işitsel medyaya karşın kitle iletişimini sağlamada halen etkili olan, üretilen ürünlerin ya da etkinliklerin toplumun büyük kesimine iletilmesini sağlayan afişler, sinema filmlerinin de seyircilere duyurulması ve tanıtılabilmesi için büyük önem taşımaktadır.

Sinema afişleri seyircinin film ile tanıştığı ilk tanıtım aralarındanr. Seyirci bu tanışmada filmin hikayesinden türüne, oynayan oyuncuların filmin atmosferine kadar birçok konuda fikir sahibi olabilmektedir. Bir anlam bütünlüğü taşıyan bu afişleri zmlileyebilmek için sıklıkla göstergebilimden yararlanılmaktadır.

Seyirci bu konularda göstergebilim sayesinde daha nitelikli fikirlere sahip olabilmektedir. Gündelik yaşamda dil ile sağlanan iletişim oldukça mühimdir. Ancak sözlü bir biçimde aktarılamayan görsel göstergeler de iletişim için bir o kadar önemlidir. Fotoğraf, sinema, resim, heykel, grafik tasarım gibi üretimler göstergebilimin incelediği alanlara girmektedir. Göstergebilim toplumlarda ve kültürlerde manası olan herhangi bir şeyi simgeleyen, işaretleyen olarak kullanılabilir.

2010 Sonrası Türk Sineması retimi olan taşra filmleri de diğer afişlerde olduğu gibi seyircisine içerisinde barındırdığı mesajları göstergebilim ile aktarmaktadır. Coğrafik bir mekân olmanın ötesinde, dış ve dışarıklı manasıyla bir gündelik yaşam biçimi olan taşra, sürekli çatışma halinde olduğu ancak varlığı taşradan ayrı düşünülemeyen merkez kavramı ile birlikte göstergebilimsel incelemesi yapılacak sinema filmlerinin hikâyelerinde ve mesajını taşıyan afişlerinde kendisine yer bulmaktadır. Bu bağlamda bahsi geçen zaman aralığında üretilen sinema filmi afişlerinde taşrayı ve merkezi görmek için göstergebilimden faydalanılmıştır. Çalışmada incelenen taşra filmi afişleri göstergebilim perspektifinden, seyircinin ilk karşılaşması olan *düz anlam* ve sonrasında seyircinin gördüğü sembollerin daha önce yaşadığı ve öğrendiği tecrübeler ile anlam yüklediği *yan anlam* olarak incelenmiştir. 2000’li yılların başlarında uluslararası ve ulusal film festivallerinde, sinema salonlarında sıklıkla görülen merkez-evre ikilemini yansıtan taşra filmleri, 2010’lu yıllarda daha da ivme kazanarak, üretimlerini ve başarılarını arttırarak Türk Sineması’na katkı sağlamaktadır. Bu alışma, filmlerin afişlerinin göstergebilimsel olarak incelenmesi ile literatürde var olan boşluğa katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Extended Abstract

In daily lives, most of the activities and organizations that individuals carry out in society depend on the ability to interact with graphic imagery. The posters are being used for the publicity of many products and services during the process of conveying the message generated by the source which is the basis of communication to reach the receivers via channel and awaiting feedback. While aiming to reach the target audience of the products and services it promotes, the poster uses types, images, and shapes. Despite the developing and changing visual and auditory media, posters, which are still effective in conveying information such as products or activities to the big masses are still significant for promoting and announcing motion pictures to the audience.

Cinema posters are one of the first tools that the audience gets familiar with the movie. The audience will get familiar with lots of information such as the story, genre, actors, and atmosphere of the movie. Semiotics is usually being used to analyze these posters carrying a content integrity.

The audience has some more eligible opinion about these issues through semiotics. Communication with language is very impotant in daily life. However, visual indicators that cannot be conveyed verbally are also equally important for communication. Branches such as photography, cinema, painting, sculpture, graphic design can be inspected under semiotics. Semiotics can be used as a marker to symbolize anything that has a meaning in society and cultures.

As with the other posters, being products of post-2010 Turkish Cinema, provincial posters also convey the messages that it contains via semiotics. Beyond being a geographical space, the provincial which is a daily lifestyle with its "external" meaning, has found its place in the stories of motion picture with the urban concept which cannot be considered as separately with the provincial concept. In this context, semiotics was used to see the rural and the urban side of the cities on the movie posters in the period time which was mentioned. The posters of the rural movies that were examined in the study were analyzed with semiotics perspective as the "synonym" which was the first encounter of the audience and then "connotation" which was the symbols seen by the audience gave meaning with the experiences they had lived and learned before. Reflecting the urban-rural dilemma which we started to see often in international and national film festivals and movie theaters in the early 2000s, rural movies gained momentum in the 2010s and contributed to Turkish Cinema by increasing their production and success. This study aimed to contribute to the gap in the literature with a semiotic analysis of these movie posters.

1. GİRİŞ

Geçmiş zamandan şimdiki zamana insanlığın ihtiyaç duyduğu ve gerçekleştirdiği pek çok organizasyon, grafik imgelerle iletişim sağlayabilme becerilerine dayanmaktadır. Gündelik yaşam biçimimizde malumatlar, tüm basılı yayınlardan dijital yayınlara kadar görsel vesaitler ile hedef kitesine aktarılır. Görsel vesaitler hedef kitleye ulaştırılırken izleyicinin aradığını bulabilmesi veya pazarlama tekniği olarak fark edebilmesi için çeşitli evrensel kabul edilen farklılıklar kullanılır. Öyle ki bunlar evrensel yönlendirme tabelalarından, kadın ve erkeği ayırt etmek için kullanılan renk ve sembolere kadar örnekendirilebilmektedir. Ancak bazı grafik imgeler temel ve basit farklılıkları göstermek, izleyiciyi yönlendirmek için kullandığı vesaitlerden daha farklı ve derinlikli anlatı biçimleri kullanmaktadır. Film afişlerinde görsel bir okuma gerektiren bu anlatı biçimleri, göstergelerden de yararlanarak öykü ve iletileri pekiştiren, öne çıkaran bir özellik taşımaktadır. Film afişlerinin bu yeni sayılabilecek konumu gitgide gelişmesi bakımından önemlidir. Bu incelemede, afişlerin tanıtıcı, bilgilendirici niteliklerinin yanında ortaya koyduğu ifadeleri çözümlemek için sırasıyla grafik tasarım ve buna bağlı olarak afiş, göstergebilim ve göstergelerin tanımlandırılması yapılacak ardından taşra ve merkez kavramları açıklanarak, 2000 Sonrası Türk Sineması'nda taşra filmi afişleri bu bağlamda göstergebilim çerçevesinde incelenecektir.

2. GRAFİK TASARIMDA AFİŞ

Grafik tasarım temelde bir tasarım disiplini olarak, tipografi, fotoğraf, ikonografi ve illüstrasyon kullanılarak görsel iletişim ve problem çözme sürecidir. "Bu problem çözme sürecini gerçekleştiren grafik tasarımcılar ise; fikirlerin ve mesajların görsel temsillerini oluşturmaktadırlar" (Harris & Ambrose, 2009:12). "Grafik tasarım disiplini 1922 senesinde terim olarak kullanan ilk kişi William Addison Dwiggins olmuştur" (Drucker & McVarish, 2009:86). Ancak Stanley M. Ulanoff'a göre; grafik tasarımın kökenleri, insanın varoluşunun köklerinden Lascaux mağarasına, Trajan Sütunundan Orta Çağ'ın aydınlatılmamış el yazmalarına kadar uzanmaktadır (Ulanoff, 1977:60). Kısaca grafik tasarımın tarihi de diğer iletişim ve sanat disiplinleri gibi insanlık öncesi çağlara kadar dayandırılmaktadır.

Ortaya çıkışından ziyade günümüz şartlarında ele aldığımızda ise görsel iletişimin bir dili olarak grafik tasarımın; reklam, sanat ve diğer tasarım disiplinleri arasındaki farkı ortadan kaybolmaktadır. Bu disiplinler çoğu zaman birçok unsuru, teoriyi, ilkeyi, uygulamayı, dili ve hatta müşteriyi paylaşmaktadır. Reklamcılıkta nihai amaç, mal ve hizmet satışıyken; grafik tasarımda, "öz, bilgiye, düzene, fikirlere, ifadeye ve insan deneyimini belgeleyen eserlere duygu vermek" tir (Meggs, 2011:51). Afiş tasarımı da grafik tasarımın, ortaya konan ürünün ya da işin duyurulmasını, tanıtılmasını ve üretile ilgili temel bilgilerin, hedef kitleye ulaştırılmasını sağlayan en popüler araçlardandır.

Fransızcadan Türkçeye evrilen afiş kelimesi: “Duyuru veya reklam amacıyla hazırlanan ve halka açık yerlere asılan, ön plandaki yalın ve göz alıcı bir resmin genellikle kısa ve çarpıcı bir metinle bütünleştirildiği basılı duvar ilanıdır.” (Axis, 2000). TDK’ye göre de aynı anlamı taşımaktadır: “Bir etkinliği duyurmak ve tanıtmak için üretilen, çoğunluğun görebileceği bir alana asılan çoğunlukla resimli olan duvar ilanıdır.” (TDK, 2000).

En yalın haliyle “toplu tüketime hizmet etmek amacıyla kamusal alanlara yerleştirilen, fikrin, olayın veya ürünün geçici tanıtımı olan afişin” (Lippert, 2020) ülkemizde ilk örnekleri ise Bektaş’a göre (Bektaş, 2003), İbrahim Müteferrika’nın matbaayı getirdiği 1900’lü senelerin başlangıcına ve Osmanlı’nın son zamanlarına denk gelmektedir. “Dünya genelinde ise yaklaşık iki asırdan fazla bir zamandan beri sürekli kullanılan afişler, geleneksel bir iletişim ortamı oluşturarak bilgiyi yaymak için yakın mesafeden izleyiciye ulaştırır” (Gallo & Quintavalle, 2001:124). Bir tasarım disiplini içerisine dâhil olan afişler ise tasarım ve sanat endişelerinin denk mesafede bulunduğu bir çalışmanın sonucudur.

Bu bağlamda incelemesi yapılan afişlerin, filmlerin tanıtım ve pazarlama gibi işlevlerini yerine getiren reklam özelliğinden ziyade fikri, ifadeyi ve deneyimleri göstergebilimden faydalanarak değerlendirilecektir.

2.1. Film Afişleri

İlk film afişlerinin, filmlerin halka açık olarak sergilenmeye başladıkları dönemlere dayanmaktadır. Sinema salonunun girişinde kısa film listelerinin yer aldığı bilgi metinleri yer alırken; 1900’lerin başlangıcında filmlerden kesilen bir sahnenin görselleri yer almaya başlamıştır. İlerleyen süre zarfında film afişleri filmin temasına ve konusuna uygun olarak farklı biçimlerde estetik kaygılarla yapılmıştır.

Film afişleri grafik tasarım disiplini haricinde ek olarak resim ve fotoğraftan da faydalanmaktadır. Bu sayede farklı biçimlerin birlikte kullanılmasıyla ortaya konan tasarım, kendi içerisinde bir bağ ve bu bağa bağlı bir anlam bütünlüğü oluşturmaktadır. Tasarlanan afiş “bu anlam bütünlüğü içerisinde seyircinin film ile ilgili aklında genel bir kaniya varmasını, farklı parçaları ve manaları birleştirerek değerlendirmeler yapmasını sağlamaktadır” (Özel, 2008:113). Emily King’e göre (King, 2003:32); afiş tasarımlarının esas görevi reklamdır ve sosyal hayatta insanlarla etkileşim kurmaya yarar. Ancak başarılı bir film afişi, filmin mesajını taşımalı ve seyirciye film ile arasında bir ilişki kurdurtmalıdır.

Film afişinin bu denli önem arz etmesinin diğer bir sebebi de filmin sinema perdesinden veya izlenecek platform ekranından daha önce ve çoğu zaman ilk kez seyirciye ulaşan bir araç olmasıdır. Bu bağlamda afiş çalışmaları seyirci ile film arasında kurulan bir köprü görevini üstlenmektedir. Afişler, filmlerin olaylar zincirinden, hikâyenin atmosferine kadar pek çok detayı renklerle, tipografiyle, görsel materyallerle yansıtır. Afişlerin yansıttığı mesajları ve aktardığı hisleri daha iyi çözümleyebilmek için göstergebilimden faydalanmak gerekmektedir.

3. GÖSTERGEBİLİM

Göstergebilimin işaretlerin incelenmesi olarak tanımı yapılsa da göstergebilimin içeriği hakkında önde gelen göstergebilimciler arasında önemli düşünce farklılıkları vardır. En geniş tanımlamalardan birini yapan isim Umberto Eco’dur. Umberto’ya göre (Eco, 1976:112); göstergebilim bir işaret olarak alınabilir. Sadece günlük konuşmada işaretler olarak adlandırılan şeyler değil, başka bir şeyi “temsil eden” herhangi bir şey olabilir. Göstergebilimsel anlamda işaretler kelimeler, görüntüler, sesler, jestler ya da nesneler olarak çıkmaktadır.

“Bu işaret teorileri ya da diğer bir deyişle semboller, tarih boyunca felsefenin eski çağlarından beri görünür.” (Todorov, 1982:79). Carl G. Jung da (Jung, 2016:28), tarih boyunca var olan sembollerin her şeye sembolik bir anlam yükleyerek metafor oluşturduğunu belirtmiştir. Sembol üretebilme becerisine sahip insan bilinçdışı bir şekilde nesneleri ve

formları, onlara büyük psikolojik önem bahşederek sembollere dönüştürür. Bu dönüştürülen ve üretilen semboller günümüze kadar gelmekte ve insanın algılayış biçimine etki etmektedir. Öyle ki neredeyse gündelik yaşam içerisinde var olan her alanda ortaya çıkmaktadır. İncelemesi yapılacak film afişlerinin tasarımına kadar tüm tasarım disiplinlerinde semboller kullanılmaktadır.

Bunların yanında çağdaş manada göstergebilim üzerine çalışmalar yapmış en önemli kişilerden biri de adından 20. yüzyıl dilbiliminin babası olarak da söz edilen İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure olmuştur. Ona göre (Saussure, 1983:102) göstergebilim, tarih boyunca konuşulan dilden dini ritüellere, insan hareketlerinden müziğe ve diğer nesnelere kadar tüm göstergeleri kapsayan genel bir bilim dalıdır. Öyle ki toplumda sosyal yaşamın bir parçası haline gelmiştir. Aynı zamanda Saussure, dilbilimin, göstergebilimin sadece ufak bir parçası olduğunu savunmuştur.

Barthes ise (Saussure'nin) fikirleri ile yol kat ettiğini ancak Saussure'nin aksine göstergebilimin dilbilimin bir parçası olduğunu savunur. Ona göre (Barthes, 2005:27) toplumda, insan en önemli iletişim aracı olan dilin haricinde belli bir genişlikte olan göstergelerin olduğu net değildir. Çünkü Barthes perspektifinden göstergebilim şu ana dek yalnızca otoyol kuralları gibi inceleme bakımından çokta rağbet görmeyen kodları incelemiştir. Sonuç olarak nesneler, izlenimler ve davranış biçimleri mana taşıyabilmekte ancak dil olmadan bağımsız bir şekilde bunu yapamamaktadır.

3.1. Göstergebilim Çerçevesinde Araştırmanın Anlamlandırılması

Toplumların gündelik yaşamlarında dil faktörünün kurulan iletişimlerde oldukça mühim bir görevi olduğu, bu görevinde diğer faktörlerden önde olduğu savunulmaktadır. Ancak söz aracılığı ile sağlanamayan görsel göstergeler de iletişimin önemli bir parçasıdır. Günay'a göre de (Günay, 2007:204) grafik tasarımı, resim, fotoğraf ve benzeri üretim biçimleri göstergebilimin odaklandığı alanlardandır.

Grafik tasarım incelemelerinde "göstergelerin anlamı ve niteliği konusunda ancak göstergebilimsel/semiotik incelemeler yapılarak nesnel bir tartışma yaratılabilmektedir. Bir göstergenin göstergebilimsel açıdan irdelenebilmesi için 'semantik', sentaktik' ve 'pragmatik' olmak üzere üç açıdan yaklaşılarak ele alınması" (Sayın, 2004:106-107) önemli bir gerekliliktir. Ancak, bu çalışmada, göstergebilimsel incelemeler, ağırlıklı olarak "*semantik*" yaklaşım bağlamında yapılacaktır. Grafik tasarımın önemli uygulamalarından biri olan afişlerin, semantik yaklaşımla göstergebilimsel incelemeleri yapılırken *düz anlam* ve *yan anlam* manalarına ayrı ayrı bakılacaktır. Düz anlam bir bakıma ilk karşılaşmadır. İlk bakışta fark edilen birbirinden bağımsız parçaların görüldüğü gibi tasviridir. Yan anlam ise düz anlam olarak karşılaşılan sembollerin daha önce öğrenilen ve tecrübe edilen, mana taşıyan semboller ile bağlam kurulan anlamıdır. Düz anlam ve yan anlamı daha iyi anlayabilmek için *daire* sembolü örnek gösterilebilir. Düz anlam olarak daireyi, bir çember ve o çemberin iç alanının bileşimi olarak ilk görüşte tasvir edilir. Ancak yan anlam bazında daire sembolü Jung'a göre (Jung, 2016:42), ilkel tapınma dönemlerinden modern inanış biçimlerine kadar ya da ilk astronomların küresel kavramlarında her zaman yaşamın en önemli yönüne, nihai bütünlüğe yani kısaca sonsuzluğa işaret eder. Bu örnekten çıkarımla matematiksel bir sembol olarak görünen daire ile karşılaşıldığında beyin daireye bunun ötesinde bir mana yüklemeye çalışır.

Bu mana arayışı incelenen afişlerin konusu olan taşra kavramında da böyledir. Düz anlam olarak coğrafi alanların sınırları belirlenmiş bir yeri tasvir ederken; yan anlam bakımından Alver'in tanımına göre (Alver, 2013:14) "kendisine has zaman ve mekân algısı olan, yaşama başlanan, yaşamın tadına varılan ve yaşamın son bulduğu, derinlikli bir yer"dir. Buradan çıkarımla merkez-taşra ikileminin göstergebilimsel açıdan film afişlerine nasıl yansıdığını daha iyi anlayabilmek için taşra kavramına odaklanmak gerekmektedir.

4. TAŞRA VE MERKEZ İKİLEMİNDE TAŞRANIN YERİ

Bireyler, içerisinde varlığını sürdürdüğü yeri adlandırmak ve bir aidiyet hissetmek isterler. Şüphesiz bu adlandırmanın ve aidiyet hissinin toplumsal işleyişlerden bağımsız olamayacak bir bağı vardır. “En yalın tasviriyle merkez olmayan, merkezin dışında olan ötekileştirilmiş bir kavramdır.” (Sönmez, 2019:33). Gündelik kullanımda taşra kelimesi, “bir memleketin başkenti ya da mühim kentlerinin sınırları haricinde kalan yerlerin tamamıdır.” (TDK, 2000). Bu bağlamda yapılan taşra tasviri göstergebilimi açıklarken kullanılan düz anlam ve yan anlam terimlerinden düz anlamın karşılığıdır. Düz anlam olarak aklımıza ilk iktisadi ve coğrafi anlamı gelirken; taşra yan anlam içerisinde hem kelime yapısı hem de gündelik yaşam biçimlerinde çok daha derinlikli manalar taşımaktadır.

“Taşra, Saussure’nin göstergebilimin bir dalı olarak gördüğü dilbilim perspektifinden; Fransızca da çirkin manasına gelen *vilain* ve Macarcada katıksız, ahmak manasına gelen *prasztn* kelimeleri taşralı bireyleri tanımlamak için kullanılır.” (Demirkan, 1996). Eski Türkçe de ise ilk olarak Orhun Yazıtları’nda görülen taşra kelimesi, “İçre aşsız taşra tonsuz yabız yablak budunda üze olurtum” cümlesinde Ergin’in belirttiği gibi (Ergin, 2009:62) günümüz Türkçesinde dış kelimesine karşılık gelecek şekilde kullanılmıştır. Yan anlam olarak sadece bu tasvirler bile taşranın kendine has dinamiklerinin işaretçisidir.

Taşranın dış ve dışarda manasını ise onu kendinden dışarıda tutan ve dışlayan merkez kavramı açıklar. Yine ilk olarak, düz anlam bakımından bakılacak olursa, merkez kavramı akla kentleri getirmektedir. Büyük nüfusa sahip, ekonomik faaliyetlerin beşiği olan ve devlet yönetiminin içerisinde olduğu kentler kültürel ve toplumsal bir yapılanmadır. Bu bağlamda dış olan taşra ve merkez olan kent birbirlerini tamamlayan kavramlardır.

Merkez ve taşra asla bağımsız olarak hayal edilemeyecek konumdadır. “Merkezin taşra üzerinde etkin bir hakimiyeti olduğu barizken; merkez ve taşra aynı zamanda birbirlerinden etkilenme ve sürekli bir değişim halinde bulunmaktadır.” (Demirkan, 1996). Hem ayrı hem de ayrılmaz olarak ortaya çıkan bu ikilem Jung’un gölge metaforunda görülmektedir.

Gölge metaforu insanların kötü, uzlaşmacı olmayan taraflarının tasviridir. Hem kötüyü hem de iyiyi barındırır. Bilincin, bilinçdışı yansımalarının temsilidir. Bilinç var olmadan bilinçdışının varlığı gerçekleşemez. Taşra, gölgeye benzemektedir. Gölge olduğunca taşra vardır. Merkezin gerçekleştirdiği her şeyin yansımaları taşra da gerçekleştirir (Jung, 2017:49).

Taşra aynı zamanda Simmel’e göre (Simmel, 2005:58), heterojen yapıya sahip merkezin aksine homojen bir yapıya sahiptir. Çünkü toplum oluşumunun temel süreçlerini yaşamaktadır. Kendinden olmayanı sahiplenmeme, çatışmacı düşüncelere karşı duruş sergileyen, bireyler arasında kenetlenmenin sağlandığı ufak muhitlerdir. Merkezin yapısı ise yabancı ile karşılaşmaya ve iletişime geçmeye oldukça alışkın ve kendine has karmaşık dinamikleri heterojen yapıdadır.

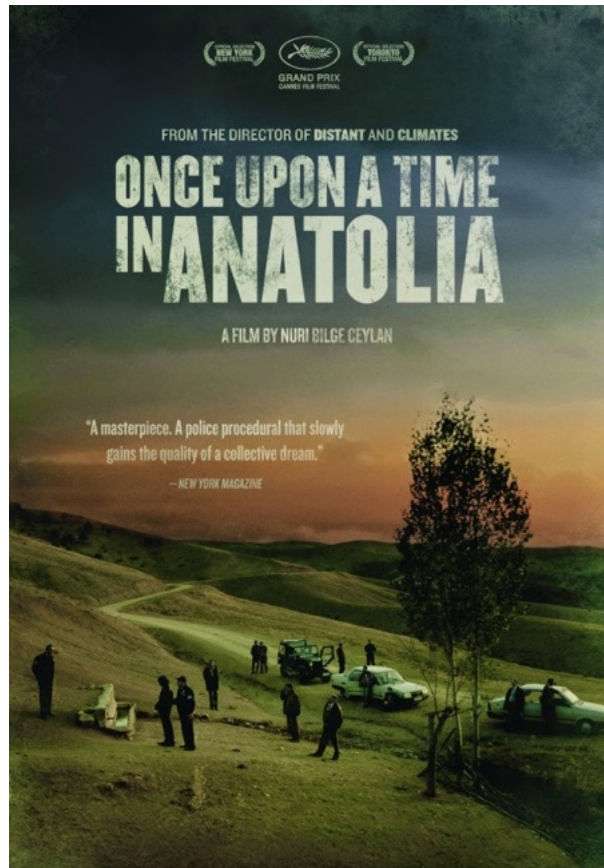
Merkez ve taşra, 2010 sonrasındaki filmlerde sıkça ele alınan ve Türk toplumuna özgü iki kavram olarak bugün hala toplumu az ya da çok etkileyen; tartışmaya, üzerine düşünmeye her daim açık, kimi zaman açmazlara neden olan kavramlardır ve bu nedenle konu edinilen eserlerde incelenecek zengin bir alt metin oluşturmaktadır. Bu nedenle bu çalışmada incelenen afişlerde taşra ve merkezin karşılıklı etkileşiminin görsel ifadesine odaklanılarak, afişler üzerinden, karakter, mekân, duygu ve durumlarda göstergebilimsel okuması yapılacaktır.

5. AFİŞLERİN İNCELEMESİ

5.1. Bir Zamanlar Anadolu'da (2011)

5.1.1. Filmin Konusu

Nuri Bilge Ceylan'ın 2010 senesinde çektiği taşra sıkıntıları üzerinden tüm toplum yapısına göndermeler yaptığı filmidir. Hikâye, Kırıkkale'nin Keskin ilçesinde ve civar köylerinde geçmektedir. Nedeni sonradan anlaşılacak olan bir sebeple Kenan karakteri arkadaşı Yaşar'ı öldürmüş ve uzak bir yere gömmüştür. Cinayeti itiraf eden Kenan, taşra yapılanmasında merkezin temsilcisi olan asker, polis, savcı ve memurlarla birlikte yoldadır. Doktor Cemal, Komiser Naci, Arap Ali, İzzet ve cinayet zanlısı Kenan önde bir arabanın içinde, Savcı Nusret, Şoför Tevfik, Abidin başka bir arabada ve arkalarındaki jandarma aracında Astsubay Ömer, Kenan'ın kardeşi ve askerleri cesedin olduğu yere doğru gitmektedir. Yol boyunca karakterlerin kendi aralarında kurdukları diyaloglarda taşra bireylerinin ikili ilişkilerdeki polemikleri ve dedikoduları dikkat çekmektedir.



Görüntü 1: Lucien Yang "Bir Zamanlar Anadolu'da" Film Afışı
https://www.imdb.com/title/tt1827487/?ref_=nv_sr_srsq_0

5.1.2. Film Afişinin Göstergebilimsel İncelemesi

Düz anlam: Afışte bozkırın ortasında arabalar, arabanlarından inmiş ve belli mesafede duran askerler, polisler, devlet memurları ve tutuklu bir adam görülmektedir. Bozkırın ortasında çift olarak duran ağaçlar ve sonsuz görünen gökyüzü vardır.

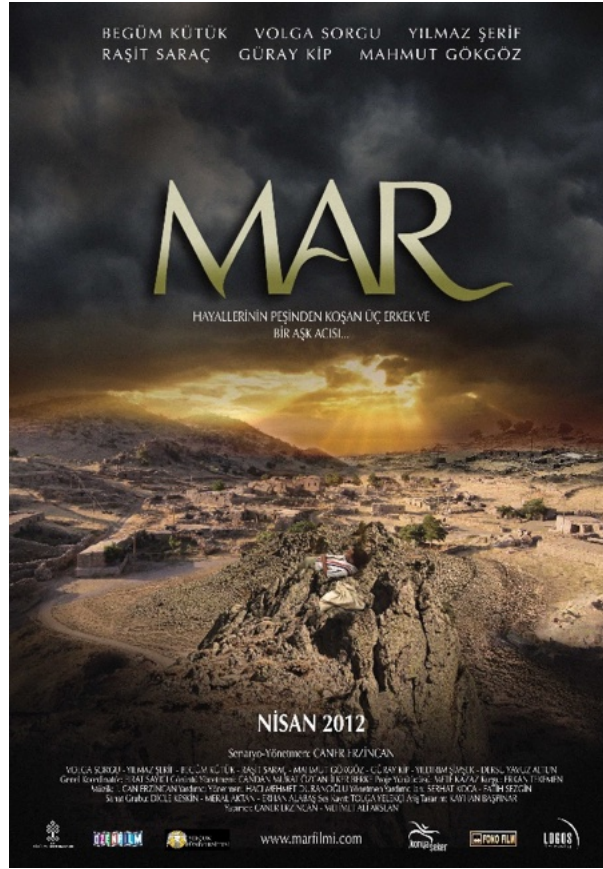
Yan anlam: Afişte merkezin gölgesi olan taşra ve taşranın bireyleri hakkında derinlikli tasvirler vardır. Afiş tasarımı merkez, uçsuz bir şekilde bozkırın çok uzağındadır. Merkez, taşranın üzerinde hakimiyet kuran gökyüzü ve taşrayı kendisinden aşağıda ve uzakta tutmaya çalıştığı gözlemlenebilir. Ancak hakimiyetini sürekli hissettirmektedir. Bozkırın orta yerinde duran ağaçlar ise taşranın yalnızlığı olarak yorumlanabilir. Birbirinin aynısı olan ağaç yaprakları taşranın homojen yapısının bir örneği olarak değerlendirilebilir. Çünkü taşrada kabul görmek ve yaşayabilmek için herkes gibi olmak gerekmektedir. Aynı zaman da taşra ve merkez ayrımı tasvir edilirken renkler de kullanılmıştır. Merkezin tasviri olan gökyüzünde, kırmızıdan maviye doğru uzanan renkler, merkezin heterojen yapısını, dinamik gündelik yaşam biçimini gösterirken; merkez dışında kalan taşranın renklerinde ise birbirine yakın renkler kullanılarak her şey tek tipleştirilmiştir sonucuna varılabilir.

Devletin memurları arasında olan hiyerarşik yapı taşrada bulunan temsilcileri arasında çok daha serttir. Bu durum afişte bariz bir şekilde görünmektedir. Tutuklunun yanında bulunan polisler, onların daha gerisinde duran devlet memurları ve askerler varken en sağda ve dışta savcı ve yaveri vardır. Savcı merkezin temsilcisidir. Herkes olay mahalline doğru bakarken; savcı taşradan çok uzağa merkeze doğru bakmaktadır. Bu görüntü hiyerarşik düzenin taşrada nasıl ayrıştığını gösterebilir.

5.2. Mar (2011)

5.2.1. Filmin Konusu

Güneydoğu'nun taşrasında aynı evde yaşayan üç kuşak erkeğin yaşamından kesitler sunmaktadır. Evin en büyüğü ve babası olan Hacı Halil, büyük oğlu Yılmaz ve küçük oğlu Güven üzerinde iktidar sahibidir. Oğullarına karşı davranışları çok serttir. Kendi babasından ve atalarından gördüğü tutumları, çocuklarına sergilemektedir. Hacı Halil gençliğinde kaçakçılık yaparak geçimini sağlamıştır. Kaçakçılık yaptığı zamanlarda bir bacağını kaybeden Hacı Halil, büyük oğlunun bu işe girmesini istememektedir. Büyük oğlu Yılmaz ise çorak arazilerde yılan avlayarak, yakaladığı yılanları satmaktadır. Evin küçük oğlu Güven de yaşıtları gibi salyangoz toplayarak, eve maddi destek olmaktadır. İnanç değerleri, babadan öğrenilen erkeklik rolleri ve zorlu yaşam koşullarıyla taşra gerçeklerini ve sıkıntılarını yansıtan bir filmidir.



Görüntü 2: Kayhan Başpınar "Mar" Film Afişi

https://www.imdb.com/title/tt2076268/?ref_=ttfc_fc_tt

5.2.2. Film Afişinin Göstergebilimsel İncelemesi

Düz anlam: Afişte Mar filminin afişinde düz anlam olarak kurak bir coğrafyanın ortasında kerpiç evlerle kurulmuş köy resmi vardır. Koyu bulutlarla dolu sonsuz gökyüzünün arasından güneş ışığı köyü aydınlatır. Öndeki tepede ise uzanmış yaşadığı köyü seyreden bir karakter vardır.

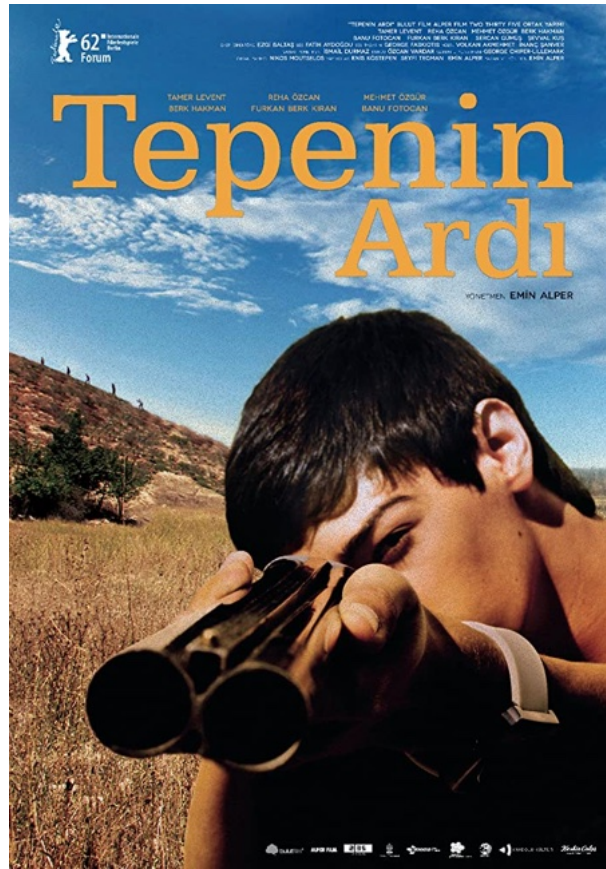
Yan anlam: Afişte taşra ve merkez kavramları afişte yer ve gök olarak algılanabilir. Sonsuz perspektifte yer alan gökyüzü merkezin iktidarını yansıtmakta oldukça yeterlidir. Güneş ışığının köyü aydınlatması da merkezde olan her şeyin taşraya etki ettiğinin tasviri olarak görülebilir. Yeryüzü olan taşrada evler, dağlar ve tepeler aynı renk tonlarındadır. Bu durum neredeyse her afişte görülecek olan taşranın homojen yapısından kaynaklanmaktadır. Merkez olan gökyüzünde ise bulutlar kimi zaman bir açık bir koyu renkli iken bazen de bulutsuz ve güneşlidir. Bu durum da merkezin değişken farklılıklarını yansıtmaktadır.

Tepenin üzerinde tek başına yatan karakter ise çoğu film afişinde görülecektir. Karakterin yalnız olarak gösterilmesi dışarı manasına gelen taşranın içinde bireyin kendini daha da dışarıda hissetme deneyimini gösterebilir. Taşranın taşrası olarak karakterler afişlerde tek gösterilmektedir.

5.3. Tepenin Ardı (2012)

5.3.1. Filmin Konusu

Film olayların başlangıç noktasını bir ötekileştirme üzerine kurulmuştur. Faik ve yanında çalışan yardımcısı Mehmet, sürekli kendi ekinlerinin olduğu araziye, keçilerinin girip ekinlerini talan ettikleri gerekçesiyle, karşı tepenin ardında yaşayan Yörükleri düşman bellemişlerdir. Bu düşünce tüm ailenin iktidarını elinde bulunduran Faik'in diğer aile üyeleri üzerinde kurduğu baskıyla, herkesin Yörüklere karşı nefreti oluşmuştur. Faik'in tüm aile üzerinde sürdürdüğü tutum ortak bir düşman yaratma tasviridir. Bu bağlamda yaşanan olay ülkelerin ve siyasi iktidarların tüm toplumu bir arada tutabilmek için ortak düşman yaratma politikasıdır.



Görüntü 3: Erge Yeksan "Tepenin Ardı" Film Afişi

https://www.imdb.com/title/tt2106671/?ref_=ttfc_fc_tt

5.3.2. Film Afişinin Göstergebilimsel İncelemesi

Düz anlam: Afişin merkezinde elinde tüfeği ile hedefine odaklanmış bir erkek çocuğu görünmektedir. Arkasında ise taşranın coğrafyası ve gökyüzü görünmektedir.

Yan anlam: Filmin hikayesinde de olan ötekileştirme bariz bir şekilde hissedilebilir. Diğer afişlerde görülen, merkezin gözünden taşrayı betimleyen görseller kullanılırken; burada afişi izleyen seyirci, kendisini taşra perspektifinde hissetmektedir. Hikâyede Faik ve ailesi merkezin bireyleri olurken; ötekileştirilen Yörükler ise taşranın bireyleridir. Bu yüzden afişteki çocuk tüfeğini kendi merkezlerinin sınırından öteki ve dışarıklı olan Yörüklere doğrultarak merkezini koruduğu düşünülebilir. Merkez tüfeği tutan çocuk ve arkasında kalan coğrafya iken hiç görülmeyen, afişin dışında kalan ve tüfeğin hedefi olan alan taşra olarak yorumlanabilir.

5.4. Yozgat Blues (2013)

5.4.1. Filmin Konusu

Filmin merkezinde, müzik tutkusuyla İstanbul'dan Yozgat'a yol alan bir müzik öğretmeni ve onun bir öğrencisi vardır. Öğretmen Yavuz, belediyenin müzik atölyesinde çalışmaktadır ve aynı zamanda şarkıcıdır. Bir gazinodan aldığı teklif üzerine Yozgat'a gitmek isteyen Yavuz'a, bu kurstan öğrencisi Neşe eşlik eder. Fakat burada çeşitli zorluklarla karşılaşır, daha önce denemedikleri bir türde müzik yapmak zorunda kalırlar. İlk geldikleri günden itibaren yardımını esirgemeyen Sabri ile tanışmaları ise, onları beklemeyen bir sonuca doğru götürecek bir dönüm noktası olur.



Görüntü 4: Gül Türkmen "Yozgat Blues" Film Afişi

https://www.imdb.com/title/tt2106671/?ref_=ttfc_fc_tt

5.4.2. Film Afişinin Göstergebilimsel İncelemesi

Düz anlam: Afişte iki Yozgat şehrinin silüeti önünde duran bir kadın bir erkek silüeti yanında ise bir araba resmi var. Şehrin üzerinde bulutlar, hilal ve filmin adı yazısı vardır.

Yan anlam: Afişte Yozgat şehri bir taşra olarak soğuk renklerle betimlenmiştir. Binaların iki boyutlu olarak çizilmesi taşranın sıradanlığını ve homojen yapısını çağrıştırmaktadır. Yine diğer afişlerde de olduğu gibi gökyüzü ve bulutlar merkez olarak tasvir edilmiş, taşraya olan uzaklığı ortaya çıkarmış olduğu düşünülebilir. Sıcak renkli bulutların ve gökyüzünün üç boyutlu çizimi de merkezin heterojen yapısını çağrıştırmaktadır. Afişin sol altında bulunan araba silüeti ise kadın ve erkek silüetlerinin taşraya dışarıdan bir yolculukla geldiklerini manasını taşımaktadır. Afişin en önünde bulunan kadın ve erkek silüeti ise tamamen siyah kullanılarak dışarıklı anlamı olan taşraya daha da ayrı gösterilerek kendi taşralarının tasvir edilmiş olduğu düşünülebilir.

5.5. Sivas (2014)

5.5.1. Filmin Konusu

Küçük bir köyde yaşayan on bir yaşındaki Aslan, bir gün bir köpek dövüşüne denk gelir. Dövüşte yaralanan, ter edilmiş Sivas adında bir kangal köpeğiyle karşılaşır. Daha önce yalnızca sınıf arkadaşları ve sınıfındaki âşık olduğu kız Ayşe ile vakit geçirmekten hoşlanan Aslan için Sivas, yaşamının odak noktasına yerleşir.



Görüntü 5: Burcu Tokatlı "Sivas" Film Afişi

https://www.imdb.com/title/tt3894344/?ref_=ttfc_fc_tt

5.5.2. Film Afişinin Göstergibilimsel İncelemesi

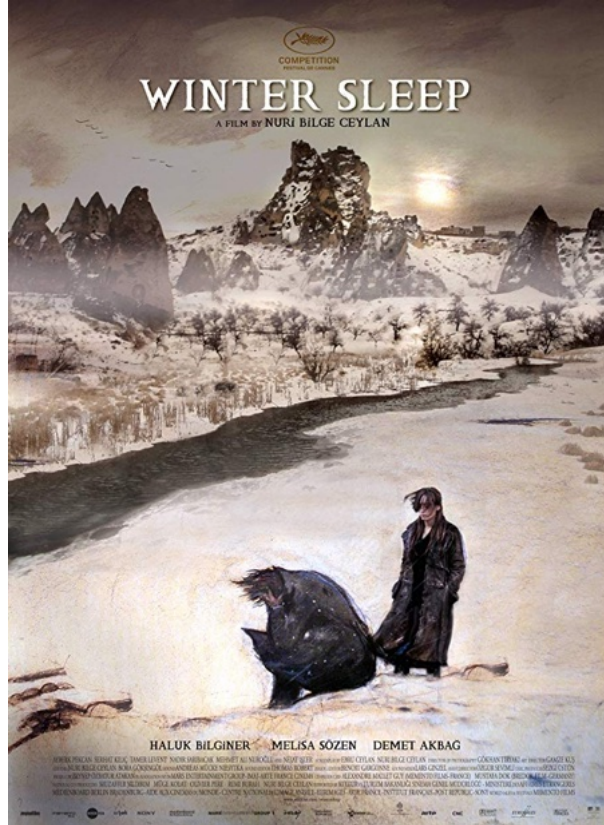
Düz anlam: Afişin büyük kısmını kapsayan, gözlerini uzaklara çevirmiş küçük bir erkek çocuğu var. Üst kısmında film adı yazmaktadır.

Yan anlam: Afişte taşra tasviri sıkışmışlık üzerinden gösterilmiştir. Afişin neredeyse tamamını kapsayan çocuğun portresi taşranın küçüklüğünü sıkışmışlığını ve sıkıntısını yansıttığı şeklinde yorumlanabilir. Ek olarak ise soğuk renk kullanımı ile bu tasvirler desteklenmiştir. Çocuğun gözlerini diktiği yer ise merkez olarak düşünülebilir. Birbirlerinden uzakta olan taşra ve merkezin bu uzaklığı çocuğun bakışları ile gösterilmiştir.

5.6. Kış Uykusu (2014)

5.6.1. Filmin Konusu

Aydın, eski bir tiyatro oyuncusudur. Oyunculuğu bıraktıktan sonra kendisine miras kalan mülklerle ilgilenmek için eşi ve kız kardeşiyle Kapadokya'daki bir otele yerleşmiştir. Aydın, Anadolu bozkırında adeta bir kış uykusuna yatmıştır. Burada sorumluluk almaktan kaçındığı geçmişle, kendisiyle, yaşamı ve seçimleriyle yüzleşir.



Görüntü 6: İlya Glazunov "Kış Uykusu" Film Afışı

https://www.imdb.com/title/tt2758880/?ref_=fn_al_tt_1

5.6.2. Film Afişinin Göstergebilimsel İncelemesi

Düz anlam: Afişte ortasından su geçen tepelerle çevrili karlı bir coğrafya görülmektedir. Tepelerin arkasından batmakta olan güneş ve afişin önünde üzüntülü bir erkek, yanında ise dik duran bir kadın figürü görülmektedir.

Yan anlam: Afişte kadın ve erkeğin taşrada sıkışıp kaldığı izlenimi vardır. Merkez ise diğer afişlerde de olduğu gibi gökyüzü ve güneş olarak yorumlanabilir. Gökyüzünün altında bulunan tepeler merkezin büyüklüğünü, ağaç ve bitkiler ise merkezin heterojen yapısındaki bireyleri gösterdiği düşünülebilir. Nehir taşra ile merkezin sınırını çekerek ikisini birbirinden ayırdığı izlenimini vermektedir. Nehrin yakın olan kısmında duran kadın ve erkek ise oraya sıkışıp kaldığı etkisi görülebilir. Erkeğin üzüntülü duruşu sıkışmışlığı kabullenışı, kadının ise dik duruşu taşradan gitmek istemesi olarak yorumlanabilir. Yerlerin bembeyaz oluşu ve hiç farklılık göstermemesi taşranın homojen yapısı olarak algılanabilir. Afişte soğuğa yakın ve soluk renkler kullanılmış taşranın bunalıcı havasını gösterilmiştir.

5.7. Daire (2014)

5.7.1. Filmin Konusu

Küçük bir ilçede tiyatroculuk yaparak geçinmeye çalışan bir anne ile babası öldükten sonra, mirası satarak rahat bir yaşam sürmeyi planlayan bir felsefeci ve kapatılmış, hiçbir uçağın inip kalkmadığı bir havaalanında çalışan bir adamın trajikomik öyküsünü ele alan filmde, sistemin işleyişindeki sıkıntılarının küçük bir kasabadaki yankıları mizahi bir dille işlenmiştir.



Görüntü 7: Teoman Fıçıoğlu "Daire" Film Afişi

https://www.imdb.com/title/tt2825894/?ref_=ttfc_fc_tt

5.7.2. Film Afişinin Göstergebilimsel İncelemesi

Düz anlam: Afişte arka planda görünen gökyüzünün önünde iki ağaç arasında duran sandalyeler ve ağaçların yanında ayakta duran bir erkek silüeti var. Afişin yukarısında ise bir daire içinde duran ve farklı yönlere bakan iki erkek ve bir kadın görseli vardır.

Yan anlam: Afişte arka plandaki uçsuz bucaksız gökyüzü ve bulutlar merkez olarak görülebilir. Dairenin altında bulunan iki ağaç, insan ve masa sandalye gibi nesnelerin silüetleri taşrada yaşanan hayatın sıradanlığı ve homojen yapısının yansıması olarak yorumlanabilir. Daire içinde soldaki kadının ve sağdaki erkeğin yüzlerini yukarıya kaldırmaları ve uzağa bakıyor olmalarından merkeze baktıkları manası çıkarılabilirken; ortada duran erkeğin başını yere eğmiş ve yakına bakıyor olmasından taşraya baktığı manası çıkarılabilir. Uzağa bakan kadın ve erkeğin taşrada yaşadıklarını ve merkezde yer alma hayali kurduklarını düşünülebilir. Ortada duran erkeğin ise görselinin renkli kullanılmış olmasından merkezde yaşadığı ancak taşraya dönmek istediği düşünülebilir. Afişte taşranın tasvir edildiği alanlar ve görseller siyah beyaza

yakın renklerde kullanılırken; merkezin tasvir edildiği gökyüzü ve merkezde duran erkeğin görseli sıcak renklerde kullanılmıştır. Afişteki daire çizimi ise taşra metafor olarak algılanabilir. Daire sonsuz bir döngüyü işaret etmektedir.

5.8. Aydede (2018)

5.8.1. Filmin Konusu

Küçük yaşta babasını kaybeden Bekir, babasının ölümünden sonra yerini doldurduğu dedesinin ölümünden derinden etkilenir. Annesinin, dedesinin gökyüzünde yaşadığını söyledikten sonra Bekir'in tek amacı bisikletiyle aya çıkmak ve Aydede'sine kavuşmaktır. Annesi Rabia ise babasının ölümü sonrasında kendini, miras kavgası ve maddi zorluklar içinde bulur. Fakat bu sırada platonik aşkı ve oğluyla ilişkisindeki sıkıntılar onu bambaşka bir çıkmaza daha sokar.



Görüntü 8: Bena Şenses "Aydede" Film Afişi
https://www.imdb.com/title/tt8322828/?ref_=fn_al_tt_1

5.8.2. Film Afişinin Göstergebilimsel İncelemesi

Düz anlam: Afişin tamamına yakını kapsayan, gözleri dolu bir kadın portresi ile uzağa bakan bir çocuk görseli iç içe geçmiştir. Afişin merkezinde ise filmin adı yazmaktadır.

Yan anlam: Afişte taşra, sıkışmışlık ile gösterilmiştir. Afişin neredeyse tamamını kapsayan kadın ve çocuk taşrada yaşamaktadır. Kadının gözleri taşra yaşamının kadınlar üzerindeki zorluğu ve bunaltısıyla dolmuş olduğu bakışlarının yere ve yakına doğru olduğu görülebilir. Bu da yüzünü taşraya döndüğünü ve taşra yaşamını kabullendiğini gösterebilir. Çocuk görseli ile birleşmesi ise tüm yaşamını çocuğu üzerine kurduğu izlenimini sunuyor. Çocuğun görselinin ise annesi ile birleşmesi de çocuğun annesine bağımlı yaşadığını ve yaşamında ona ihtiyaç duyduğunu anlamına gelebilir. Çocuğun

bakışlarının uzağa ve yukarı doğru olması, çocuğun yaşadığı taşrayı istemediğini uzakta olan merkeze baktığını oraya yönelmek istediğini gösterebilir.

5.9. Sibel (2018)

5.9.1. Filmin Konusu

Film, çocukluğunda geçirdiği bir hastalık sebebiyle konuşma yetisini kaybetmiş olan Sibel'in öyküsüne odaklanmaktadır. Yalnızca kuş dili (ıslık) aracılığıyla iletişim kurabilen Sibel, yöre halkı tarafından lanetli olarak görülmektedir. Fakat kolay pes etmeyi sevmeyen bu Karadeniz kızı yörenin nefret söylemleriyle, kendi dışlanmışlığıyla önemli bir hesaplaşma içine girer. Sinirini, öfkesini dile getiren ıslıklarını ise dağda kaçak bir şekilde yaşayan Ali duymuştur. Fakat dağdaki bu tehlikeli yabancı onu hem daha çok hırçınlaştırır hem de içindeki gücü ortaya çıkarır.



Görüntü 9: Magnolia Films "Sibel" Film Afişi

https://www.imdb.com/title/tt8696440/?ref_=fn_al_tt_1

5.9.2. Film Afişinin Göstergebilimsel İncelemesi

Düz anlam: Afişte tüm arka planı kaplayan yeşilliklerin ortasında uzanmış bir kadın ve yanında duran tüfeği vardır. Afişin üst kısmında ise sarı renkle yazılmış filmin görülmektedir.

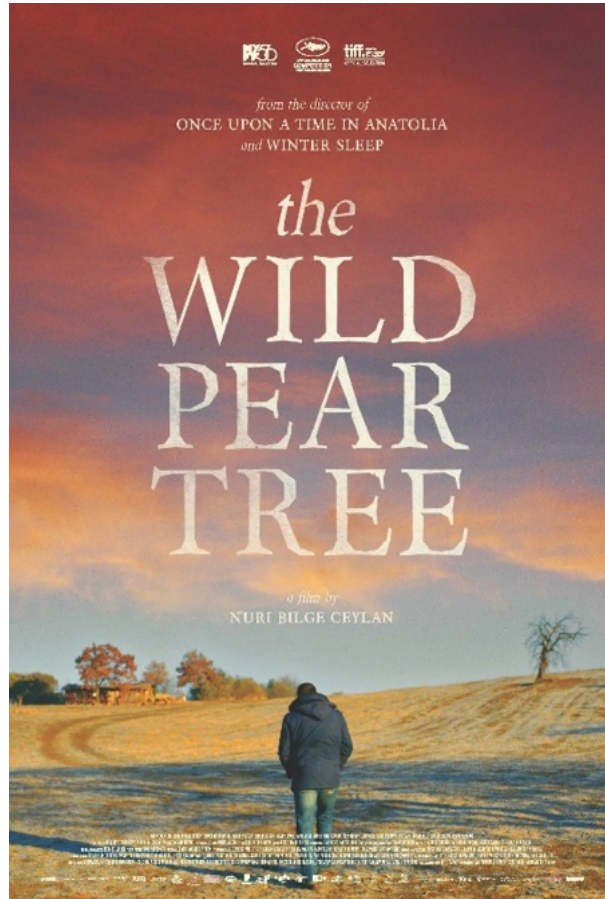
Yan anlam: Afişte izleyicinin afişe gökyüzünden ve uzaktan baktığı algısı ile seyircinin merkezden taşraya baktığı gözlemlenebilir. Afişi kaplayan yeşillikler ise sürekli tekrar eden iki boyutlu etkisi ile kadının yaşadığı taşranın yansıması olarak yorumlanabilir. Taşranın homojen yapısı yeşillikler ile gösterilmiş izlenimi edinilebilir. Yeşilliklerin arasında yatan

kadın ise taşrada yaşamasına rağmen bu homojen yapıya uymadığını ve farklılık gösterdiğini tasvir ediyor. Üzerine giydiği yeşilin zıt rengi kırmızı ve tonlarında olan kıyafeti ile taşrasından ayrı olduğu gösteriliyor. Yüzünü gökyüzüne dönmüş, merkeze bakıyor ancak yeşillikler arasında kalarak taşra yaşamında sıkışmış olduğu sonucuna varılabilir. Yanındaki tüfeği ise farklılıklara açık olmayan taşra yaşamında kendisini gerçekleştirebilme çabası olarak yorumlanabilir.

5.10. Ahlat Ağacı (2018)

5.10.1. Filmin Konusu

Üniversiteyi bitirdikten sonra ailesinin yanına, kasabaya dönüp yazmış olduğu kitabı bastırmak isteyen Sinan, babasının kumar alışkanlığının yeniden canlandığını ve ailesinin yöre halkınca dışlandığını görür. Bu duruma ve babasının kumar bağımlılığına çare arayan Sinan, aynı zamanda taşranın bilinçsizliği ve merkezin gerçeklerle bağdaşmayan, çelişkili yaşam ve algı biçimi arasında kendi yazma becerisini sorgulamaktadır. Fakat romanını bastırarak parayı bir türlü denkleştiremez ve doğa ile farklı bir bağı olan babasının çok sevdiği köpeği satar. Elde ettiği parayla romanını bastırdıktan sonra askere gider; fakat döndüğünde kitabın okuyan tek kişinin babası olduğunu anlar.



Görüntü 10: Ethem Onur Bilgiç "Ahlat Ağacı" Film Afışı

https://www.imdb.com/title/tt6628102/?ref_=ttloc_loc_tt

5.10.2. Film Afişinin Göstergelimsel İncelemesi

Düz anlam: Afişte sonsuz bir gökyüzü altında duran ağaçlar ve bir köy evi görülmektedir. Oraya giden düzlükte tek başına yürüyen bir erkek görseli ve izlerden oluşan bir yol görülmektedir. Afişin merkezinde ise filmin adı yazmaktadır.

Yan anlam: Afişte sonsuz gökyüzünün yine merkez olarak gösterildiği düşünülebilir. Gökyüzünün büyük ve devasa olarak altında kalan her şeyi uzakta ve küçük gösterirken; iç içe geçmiş farklı renk tonları da yine merkezin heterojen yapısını gösterdiği yorumlanabilir. Yer yüzünde bulunan ağaçlar ve küçük ev ise taşrayı ve o taşrada var olan yaşam hakkında çıkarımlar sunabilmektedir. Taşranın tasviri olarak kullanılan benzer tonlar yine taşranın homojen ortamı olarak gösterilebilir. Yolun başında bulunan erkek karakteri ise en önde olmasına rağmen küçük ve tek başına görünmektedir. Bu durum onun hem merkezde hem de taşrada var olmadığını gösterebilir. Yol taşradan geçerek gökyüzüne yani merkeze doğru ilerlediği görülebilir. Yürüyen erkek taşranın *dışarıklı* anlamını karşılayabilmektedir.

6. SONUÇ

Grafik tasarımın ortaya çıkışı sanayi devriminden günümüze, iletişim için kullanılmanın yanında duygu ve düşüncenin dolaylı, simgesel bir ifade haline gelmiş tasarımcının ve alımlayıcının yaratıcılığını harekete geçirmiştir. Grafik tasarımın önemli uygulamalarından biri olan film afişleri ise, hem bir sanat eserini işaret etmesi hem de tasarlanırken resim, fotoğraf gibi çeşitli sanat disiplinlerinden beslenmesi bakımından çok aşamalı ve yaratıcı sürece sahip tasarımlardır. Üstelik hedef kitlesi yalnızca tanıtımını yaptığı ürünün alıcısı değildir; film afişleri özgün ve simgesel tasarımlarıyla, film yapımının bir parçası haline gelerek iletişim sahasını genişletir, filmin taşıyıcısı haline gelir.

İncelenen filmler haricinde özellikle ana akım sinema filmleri gişe kaygısıyla çekilirken, filmin atmosferini ve özünü anlatan afişlerden ziyade genellikle başrol oyuncularının ön planda olduğu afiş tasarımlarını kullanmaktadırlar. Aynı zamanda ön planda tutulan gişe kaygısı filmlerin hikayesine de etki etmektedir. Estetik kaygılarının ve hikâyelerinin daha yüzeysel olması, genel izleyiciye hitap etmesi afiş tasarımlarına da yansımaktadır. Ancak incelenen filmler sanat filmlerdir. Bu filmlerin estetik kaygıları ön planda tutulmakta ve film afişleri, filmin öğeleri ile bir bütün olarak tasarlanmaktadır. Afişler, filmin konusu, kurgusu, iletisi ve üslubuna uygun bir biçimde oluşturulmaktadır. Bu afişler, filmi anlatan, özetleyen fakat aynı zamanda filmin özünü ve ruhunu bir kompozisyonda toplayan bir yapıya sahiplerdir. Afişler filmi yalnızca kullandığı göstergelerle değil, renk seçimiyle, seçilen fotoğrafın açısıyla, karakterlerin karedeki konumlandırılışıyla anlatmış, böylece filmde yola çıkarak fakat bir noktada ondan bağımsız bir biçimde merkez-çevre ikilemini yansıtmaktadır.

Filmlerin hikâyelerinde olduğu gibi afişlerinde de taşra ya da taşralı karakterler her zaman merkezden uzakta ve ayrı bir şekilde gösterilmiştir. Ancak mutlaka bir merkez tasviri olacak bir anlatı kullanılmıştır. Bu sayede merkez ve taşranın birbirine zıt düşen fakat birbirine zorunlu olarak bağlı olan yapısı ortaya konmuştur.

İncelenen afişlerin, merkez-çevre ikileminde taşrayı bir anlam bütünlüğü şeklinde yansıttıkları görülmektedir. Filmin konularına göre şekil değişirse de karakterler merkez ve taşranın ilişkisinde arada kalan ve yıpranan, bu değişimden payını almış kişilerdir. Bu karakterlerin yaşadığı çıkmazlar ve çelişkiler afişlere esin kaynağı olmuş, afişlerin çoğunda bu iki kavramın karakterlerdeki izdüşümüne yer verilmiştir.

Afişlerde kimi zaman karakterlerin birbirine, kimi zaman karakter ve çevrenin birbirine kimi zamansa izleyicinin karaktere bakışı, merkez-taşra karşıtlığını ve karşılıklı ilişkisini anımsatacak şekilde yerleştirilmiştir.

Bu çalışmada değerlendirilmek üzere, taşra ya da merkez olsun, karakterin çevresi ile uyumsuzluğunu yansıtan tasarımlar tercih edilmiş, çevrenin ve toplumun insan üzerindeki etkisine dikkat çekilmiştir. Bu yönüyle afişler, filmin spesifik konusunu oldukça genel bir insanlık durumuna karşılık gelecek şekilde görsel olarak yeniden biçimlendirmektedir.

Sonuç olarak, incelenmiş olan film afişlerinde, film isimlerinin renkleri ve konumundan kullanılan şekiller ve manzaranın kompozisyonuna kadar her detay belirtisel olarak kullanılmıştır. Bu belirtiseller ise ancak filmin anlatısıyla ilişkilendirilerek anlamlandırılabilir. Bu açıdan afişlerin görsel ifade ile sinema filmlerinin anlatılarını tanıtmakla kalmayıp ona yeni bir boyut kazandıracak ifade gücüne sahip olduğu söylenebilir.

Göstergebilimsel incelemelerin nihayetinde taşra filmi afişleriyle ilgili çeşitli öneriler sunulabilir. İncelenen afişlerde taşra ve merkez kavramları benzer biçimde tasvir edilmektedir. Afişlerde genellikle merkezin ve taşranın iki ayrı uçta olduğu bir anlatım kullanılmaktadır. Ancak merkez ve taşra, afişlerde ayrı gösterilse de birbirinden ayrı düşünölmeyecek ve birbirini tamamlayan kavramlardır. Bu tamamlayıcı özelliklerini yansıtmak için alışlagelmişin dışında alternatif yollar aranmalı ve tasarımlara uygulanmalıdır. Tasarımcının daha özgün tasarımlar ortaya çıkarabilmesi için yaratıcı ve farklı çözümler araması gerekmektedir. Tasarımcıların bu afişlerde filmin atmosferinden kopmadan basit ve daha anlaşılır, taşıdığı mesajı hedef kitesine ulaştırabilir olması gerekmektedir. İncelenen filmlerin sanatsal bir kurguyu hikâyelerinde barındırmalarından dolayı bu film afişlerinin tasarlanması ana akım film afişlerine göre daha zor olabilmektedir. Aynı zamanda filmlerin çekim öncesinden beyazperdeye yansıdığı ana kadar gösterilen özenin film afişlerinde de gösterilmesi gerekmektedir. Çünkü afişler, seyircinin ilgisini çekmede önemli bir rol üstlenmektedir.

Kaynakça

- Alver, K. (2013). Taşra Halleri. Sosyoloji Divanı, (1) 11-23.
- Axis. (2000). Axis 2000. (Cilt. 1, ss. 86).İstanbul: Doğan Kitap.
- Barthes, R. Göstergebilimsel Serüven. (M. Rifat & S. Rifat, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bektaş, D. (2003). Cumhuriyetin İlk Yıllarında Grafik Tasarım (1923-1943). Sanat Dünyamız, s. 89.
- Demirkan, T. (1996). Tarih Boyunca Kuşatılan Özgürlük Adaları; Kentler. Cogito, s. 17-21.
- Drucker, J., & McVarish, E. (2009). Graphic Design History: A Critical Guide. London: Pearson Education.
- Eco, U. (1976). A Theory of Semiotics. London: Indiana University Press.
- Ergin, M. (2009). Orhun Abideleri. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Gallo, M., & Quintavalle, A. (2001). The Poster in History. New York: WW Norton & Company.
- Günay, D. (2007). Dil ve İletişim. İstanbul: Multilingual.
- Harris, P., & Ambrose, G. (2009). The Fundamentals of Graphic Design. Lausanne: AVA Publishing .
- Jung, C. G. (2016). İnsan ve Semboller. (H. M. İlgün, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Jung, C. G. (2017). Dört Arketip. (Z. A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Metis Kitap.
- King, E. (2003). Movie Poster. London: Mitchell Beazley.
- Lippert, A. (2020, Mart 14). What is a poster? PosterHouse: <https://posterhouse.org/blog/what-is-a-poster/> adresinden alındı
- Meggs, P. (2011). History of Graphic Design. New Jersey: Wiley.
- Özel, Z. (2008). "Beynelmilel": Bir Film Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi. Film Çözümlemeleri. İstanbul Multilingual Yayınları.
- Saussure, F. (1983). Course in General Linguistics. (R. Harris, Çev.) London: Duckworth.
- Sayın, Z. (2004). Göstergelerin Göstergebilimsel (Semiotik) açıdan değerlendirilmesi: Ankara Büyükşehir Belediye'sinin "Ankara" Amblemine Bir Yaklaşım. "Sanat Yazıları" dergisi, Ankara: HÜGSF Yayınları, Sayı: 8, s. 83-94.
- Simmel, G. (2005). Metropol ve Zihinsel Yaşam. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Sönmez, Ü. (2019). 2000 Sonrası Türk Sinemasında Taşradaki Erkek Çocuklarının Erkeklik Performansları (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Okan Üniversitesi, İstanbul.
- TDK. (2000). Okul Sözlüğü. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Todorov, T. (1982). Theories of the Symbol. (C. Porter, Çev.) New York: Cornell University Press.
- Ulanoff, S. (1977). Advertising in America: An Introduction to Persuasive Communication. London: Hastings House Pub.

AMPERSAND KARAKTERİNİN TÜRKÇEDE KULLANIMI VE BİR UYARLAMA ÖNERİSİ

USAGE OF AMPERSAND CHARACTER IN TURKISH AND AN ADAPTATION PROPOSAL

Araştırma

Erol Çitci, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
ecitci@mehmetakif.edu.tr, ORCID Numarası: 0000-0002-8014-8771

Öz

Günümüzde “&” karakterinin yaygın biçimde dükkân tabelalarında, logo, başlık yazıları veya düğün davetiyeleri gibi farklı ortamlarda “ve” bağlacının yerine kullanıldığı görülmektedir. Türkçe bir karakter olmamasına rağmen, iki farklı yazı unsurunu estetik veya vurgulu biçimde birleştirmek için sıklıkla kullanılmaktadır. Oysa Türkçede anlamsal karşılığı olmayan “&” karakterinin kullanılması Türkçe yazım yanlısına neden olmaktadır. Sonuçta, Latince “et” kelimesini ifade eden bir ligatürü Türkçe “ve” olarak okumaya çalışmak doğru değildir. Bu nedenle Türkçe metinlerde ampersand kullanımı pek çok uzman (Ersoylu, 2009; Sarıkavak, 2006; Şenel ve Karaçalı 2019) tarafından doğru karşılanmamaktadır. Ampersand kullanımını tamamen reddedenlerin yanı sıra, yerine Türkçe karşılığının tasarlanmasını önerenler de vardır. Bu yaklaşımı benimseyenler, ampersandı reddetmenin sorunu çözmekten çok üstünü örtmek anlamına geldiğini düşünmektedirler. Bunun yerine, Türk diline daha uygun olacak olan “ve” ligatürünün tasarlanmasını önererek, Türkçe’nin yazılışına ve okunuşuna uygun bir çözüm getirirler.

Türkçe’de ampersand karakterinin kullanımı konusunda yapılan çalışmaları derleyerek, sorunun ve çözümlerini ortaya koymak önemli bir meseledir. Bu bağlamda bu çalışmada ampersand tasarımının tarihi ve alana özgü terminolojik tanımlamalar araştırılmıştır. Ayrıca ampersand üzerinde çalışmış yerli ve yabancı uzmanların çalışma ve eserlerine değinilmiş ve çalışmanın sonunda örnek bir uygulama çalışması yapılarak alana katkı sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Tasarım, Grafik Tasarım, Tipografi, Ampersand, Ligatür

Abstract

Nowadays, it is seen that the "&" character is commonly used instead of "and" in different media such as shop signs, logos, headlines, or wedding invitations. Although it is not a Turkish character, it is often used to combine two different writing elements in an aesthetic or emphasis way. However, the use of the "&" character, which has no semantic equivalent in Turkish, causes miswriting in Turkish. As a result, it is not correct to try to read a ligature that expresses the Latin word "et" as "ve" in Turkish. For this reason, the use of ampersand in Turkish texts is not correctly accepted by many experts (Ersoylu, 2009; Sarıkavak, 2006; Şenel & Karaçalı 2019). In addition to those who completely reject the use of ampersand, some suggest designing the Turkish equivalent instead. Those who adopt this approach think that rejecting ampersand means covering up the problem rather than solving it. Instead, they propose the design of a "ve"

ligature that will be more suitable for the Turkish language and come up with a solution suitable for Turkish spelling and pronunciation.

It is an important issue to reveal the problem and its solutions by compiling the studies on the use of the ampersand character in Turkish. In this context, the history of ampersand design and field-specific terminological definitions were investigated in this study. Besides, the works of local and foreign experts who worked on ampersand design were mentioned and a sample design was made at the end of the study to contribute to the field.

Keywords: Design, Graphic Design, Typography, Ampersand, Ligature

Genişletilmiş Öz

Ampersandlar gündelik yaşamda dükkân tabelalarında, logo tasarımlarında, film afişlerinde veya basın ilanları gibi pek çok alanda ve bağlacının yerine sıklıkla kullanılan tipografik karakterlerdir. İngilizce “and per se and” ifadesinin tek bir terim haline dönüştürölmesi olan ampersand, Latince “ve” anlamına gelen “et” kelimesinin ligatürü (bileşik harf) olup “&” şeklinde imlenmektedir. Ligatürler iki ya da daha fazla harfin bir gövdede birleştirilmesiyle türetilen karakterlerdir ve Latin Alfabesi kullanılan pek çok dilin yazı setlerinde yer alarak çeşitli görevleri yerine getirmek üzere özelleşmişlerdir. Bazı ligatürler belirli sesleri imgelerken, bazıları sözcük özellikleri gösterirler. Yazılarda nokta veya kuyruğa sahip olan bazı harflerin yan yana gelmeleri, espas sorunlarına veya yazı dokusunun bozulması gibi sorunlara neden olmaktadır. Bu tür durumlarda da yan yana gelen harfler birleştirilerek sorun ortadan kaldırılma yoluna gidilebilir. Ayrıca, kişisel bir tercih olarak da yazıya bir estetik görünüm kazandırmak için kullanılan ligatürler vardır. Ampersand ise yerine getirdiğı işlev bakımından kelime karşılığı olan bir ligatürdür. Fakat günümüzde, işlevsel özelliklerinden daha çok, yazıya kattığı estetik değerler nedeniyle logo, afiş, başlık yazıları gibi pek çok yerde tercih edilmektedir.

Ampersand Türkçe bir karakter olmamasına rağmen, ülkemizdeki kullanımının iki farklı yazı unsurunu estetik ve vurgulu biçimde birleştirmek için amacıyla olduğı görölmektedir. Özellikle dükkân tabelalarında, logo, başlık yazıları veya düğün davetiyelerinde kullanılıyor olması bu iddiayı desteklemektedir. Ampersand karakterinin göz hoş gelen kıvrımlı yapısı güçlü birliktelikleri ifade etmede çok uygun bir grafik elemana dönüşmektedir. Oysa Türkçede anlamsal karşılığı olmayan “&” karakterinin kullanılması Türkçe yazım yanlışına neden olmaktadır. Sonuçta, Latince “et” kelimesini ifade eden bir ligatürü Türkçe “ve” olarak okumaya çalışmak doğru değildir. Bu nedenle Türkçe metinlerde ampersand kullanımı pek çok uzman (Ersoylu, 2009; Sarıkavak, 2006; Şenel ve Karaçalı 2019) tarafından doğru karşılanmamaktadır. Ampersand kullanımını tamamen reddedenlerin yanı sıra, yerine Türk diline uygun bir karakterin tasarlanmasını öneren uzmanlar da bulunmaktadır. Bu yaklaşımı benimseyenler “&” karakterini ret etmenin sorunu çözmekten çok üstünü örtmek anlamına geldiğini düşünmektedirler İletişimin, kültürlerin ve ticaretin uluslararası etkileşime girdiğı; okumaktan çok görerek iletişim kurmanın öne çıktığı bir çağda ampersand kullanımı tercih edilmeye devam edeceği rahatlıkla öngörülebilir. Ayrıca ses imleri belli bir ihtiyacı karşılamak ya da işlevi yerine getirmek üzere tasarlanırlar. Türkçede de “&” karakterinin sıkça kullanılıyor olması yazım alanındaki bir ihtiyacın göstergesi olarak okumak gerekir. Bu bağlamda ampersandı ikame edecek Türkçe bir karakter tasarlamak, bu ihtiyacı gidermeye yönelik bir çözümdür. Namık Kemal Sarıkavak ve Halis Biçer “ve” bağlacı için bir ligatür tasarlayarak bu sorunun çözümüne katkı sağlamışlardır. Ahmet Altun ise bu tasarımları dijitalleştirerek kendisine ait bazı yazı karakterlerinin font takımına ekleyerek tasarımcıların kullanımına sunmuştur.

“Ve” bağlacı için tasarlanan ligatürlerin dijitalleştirmesi yakın bir zamanda gerçeleştirildiğinden ve konunun önemi yeterine anlaşılamamış olmasından dolayı ülkemizde hala “&” karakteri kullanılmaya devam etmektedir. Problemin varlığı hala devam etmekle birlikte konu hakkında yeterli farkındalık da oluşmamıştır. Bu nedenle “&” karakterini ikame

edecek “ve” ligatürlerinin tasarlanması, bunların yazı karakterlerine uyarlanması ve kullanımlarının yaygınlaştırılması son derece önemlidir. Böylece Türkçe imla kurallarına uygun olmayan bir durumunun ortadan kaldırılması ve aynı zamanda da yazım olanaklarının zenginleşmesi bakımından değerli bir adım atılmış olacaktır. Dolayısıyla bu makalenin hedefi “ve” bağlacı konusunda yapılan çalışmaları derleyerek konunun önemini ortaya koymaktır. Bu bağlamda öncelikli olarak ampersand tasarımlarının tarihi, bazı yazı ustalarının çalışmaları ve alana özgü terminolojik tanımlamalar araştırılmıştır. Sonrasında Türkiye’de ampersand konusunda çalışma yürütmüş uzmanların çalışmalarına yer verilmiştir. Çalışmanın sonunda örnek bir uygulama çalışması yapılarak alana katkı sunulmaya çalışılmıştır.

Extended Abstract

Ampersands are typographic characters that are frequently used in place of “and” in many areas such as shop signs, logo designs, movie posters, or press advertisements in daily life. Ampersand, which is the translation of the English expression “and per se and” into a single term, is the ligature (compound letter) of the Latin word “et” and is denoted as “&”. Ligatures are characters that are derived by combining two or more letters into a body and they are specialized to fulfill various tasks by taking part in the writing sets of many languages using the Latin alphabet. Some ligatures image specific sounds, while others show lexical features. The juxtaposition of some letters that have dots or tails in texts causes problems such as space problems or deterioration of the text texture. In such cases, the problem can be solved by combining the letters that are side by side. There are also ligatures used to give an aesthetic appearance to the article as a personal preference. Ampersand is a ligature that corresponds to words in terms of the function they fulfill. But nowadays, it is preferred in many places such as logos, posters, and headlines because of the aesthetic values it adds to the writing rather than its functional features.

Although the character of Ampersand is not a Turkish character, it is seen that it is used in our country to combine two different writing elements in aesthetic and emphasis. Especially the fact that it is used in shop signs, logos, headlines, or wedding invitations supports this claim. The attractive curved structure of the Ampersand character turns into a very suitable graphic element for expressing strong associations. However, the use of the “&” character, which has no semantic equivalent in Turkish, causes miswriting in Turkish. As a result, it is not correct to try to read a ligature that expresses the Latin word “et” as “ve” in Turkish. For this reason, the use of ampersand in Turkish texts is not correctly accepted by many experts (Ersoylu, 2009; Sarıkavak, 2006; Şenel & Karaçalı 2019). In addition to those who completely reject the use of ampersand, some experts recommend designing a character suitable for the Turkish language instead. Those who adopt this approach think that rejecting the “&” character means covering up rather than solving the problem. It can be easily predicted that the use of Ampersand will continue to be preferred in an age where communication, cultures, and trade interact internationally; communicating by seeing rather than reading is prominent. Besides, sound marks are designed to fulfill a certain need or function. The frequent use of the “&” character in Turkish should be read as an indication of a need in the field of writing. In this context, designing a Turkish character to replace Ampersand is a solution to meet this need. Namık Kemal Sarıkavak and Halis Biçer contributed to the solution of this problem by designing a ligature for ‘ve’ in Turkish. Ahmet Altun, on the other hand, digitized these designs and added some of his typefaces to his font sets, and presented them to the use of designers.

Since the digitization of the ligature for ‘ve’ in Turkish has been carried out recently and the importance of the issue has not been adequately understood, the “&” character is still in used in our country. Although the existence of the problem continues, there is not enough awareness about the issue. For this reason, it is extremely important to design “ve” ligatures to substitute the “&” character, adapt them to typefaces and expand their use. Thus, a valuable step will have been taken in terms of eliminating the situation that does not comply with the Turkish spelling rules and at the same time enriching the writing opportunities. Therefore, this article aims to reveal the importance of the subject by compiling

studies on this issue. In this context, firstly, the history of Ampersand designs, the works of some typographers, and terminological definitions specific to the field was investigated. The studies of experts who worked on the issue were also included. At the end of the study, a sample application study was carried out to contribute to the field.

1. GİRİŞ

Eski el yazma metinlerinden, büyük yazı ustalarının yazı tasarımlarına kadar ve günümüzde pazarlamacılık, reklamcılık, grafik tasarım ve yazının konu olduğu diğer pek çok alanda “&” karakteri tasarımlarının özel bir yeri vardır. Yazı tasarımcısı Frederic W. Goudy “X”, “M” ve “W” harflerini tasarlarken çok zorlandığını ancak “&” karakterinin yani ampersand tasarımlarıyla oynamayı çok sevdiğini ifade etmiştir (Goudy, 1977: 89). Goudy’nin “*Ands & Ampersands, from the first century B.C. to the twentieth A.D.*” (Milattan önce Birinci Yüzyıl’dan Yirminci Yüzyıl’a kadar Ve’ler & Ampersandlar) isimli kitabı ünlü yazı ustasının konuya olan ilgisini gösteren başka bir örnektir¹. Ampersand karakteri Jan Tschichold için de özeldir. Bunu da 1950’de yayımladığı *A Brief History of the Ampersand* adlı kitabında 200’ü aşkın ampersand örneğini toplayarak ortaya koymuştur (Tschichold, 2018). Herb Lubalin de (1918–1981) ampersand tasarımı konusunda çok üretkendir ve pek çok orijinal işe imza atmıştır. 1965 yılında Tom Carnase ile birlikte tasarlamış olduğu *Mother & Child* (Anne ve Çocuk) logosu “&” karakterinin başarılı bir örneğini sergilemektedir (Görüntü 1: Sol üstteki logo).



Görüntü 1: Yabancı markaların logolarında & karakteri örnekleri.

Batı tipografisinde ve grafik tasarımda ampersand oldukça fazla benimsenmiştir ve pek çok birleşik isimli logolarda (Dolce & Gabana, H&M ve Ben & Jerry gibi), ilanlarda ve hatta düz yazı biçimindeki metinlerde dahi kullanıldığı görülmektedir. Son yıllarda “&” karakterinin kullanımı Türkiye’de de yaygınlık kazandığı görülür ve birden fazla öğeyi bağlamak için, markaların logolarında, ortaklık belirtmede, düğün davetiyelerinde, film afişlerinde ve takı ile süs eşyalarında kullanıldıkları tespit edilmiştir (Şenel ve Karaçalı, 2019: 1503-1505).

Türk Dil Kurumunun imla kılavuzunda “&” işaretinin İngilizceye özgü olduğunu ve Türkçede “ve” için böyle bir işaretin kullanılmadığını ifade edilir (TDK, 1997: 77). Bunun dayandığı temel nokta Türk Harf Devrimidir. Türk Harf Devrimi’nin başlangıcından itibaren, Arap Alfabetinden Latin Alfabetine geçiş sürecinde mümkün olduğunca sade ve basit bir yazı sistemi oluşturmak hedeflendiğinden çift sesli veya birleşik harflere sıcak bakılmamıştır (Şimşir, 2008; Kayıran ve Metintaş, 2009). 1928 yılında Atatürk’ün başkanlığında toplanan ilk dil encümeni kurulunda yeni alfabenin nasıl olması gerektiği hakkında çalışmalar yapılmış ve temel prensipler belirlenmiştir. Bu prensiplerin ilk maddesinde Yeni Türk

¹ <https://printinghistory.org/ands-ampersands/>

Alfabetinde çift harflerin bulunmayacağı belirtilmiştir (User, 2006: 370-371). Dolayısıyla Türkçede, birleşik bir harf olan ampersandın kullanılması gerektiği sonucuna varılmaktadır. Ancak bu konu dil encümeninin prensip kararından bağımsız olarak ele alındığında, “and” ve “et” olarak okunan yabancı bir kelimenin Türkçe yazılarda kullanılması başlı başına yanlıştır. Örneğin “Saat&Saat” markası (Görüntü 2: Sağ üstteki logo) “Saat et Saat” mi yoksa “Saat ve Saat” olarak mı okunması gerektiği sorusuna nasıl bir cevap vermek gerekir? Bağlacı “et” olarak okumak yanlış olduğu kadar “ve” olarak okumak da gösteren ve gösterge açısından çelişkiye neden olmaktadır.



Görüntü 2: Türkiye’de & karakterinin kullanımına ait örnekler.

“&” karakterinin Türkçede kullanılması hatalı da olsa bu yanlış, grafik tasarım dünyasında keyifle uygulanmaya devam etmektedir (Görüntü: 2). İlk bakışta bu yanlışın sorumlusu eğitimsizlikmiş gibi görünse de çağın getirdiği koşullar da göz ardı edilmemesi gereken bir konudur. Çünkü devir; dillerin, geleneklerin ve yaşantıların iç içe geçmeye başladığı bir iletişim çağıdır. Küreselleşen kültürler birbiriyle daha çok etkileşime girmektedirler ve bu süreçte yerel diller uluslararası etkilere açık hale gelmektedir. Bringham (2004: 50), İngilizcenin uluslararası bir dile dönüşmesine bağlı olarak alfabetinde yeri olmamasına rağmen æ, œ, ß, ffi, ff, ffi gibi ligatürlerin kullanılmasını örnekleyerek, dilin ve yazımın kültürel etkileşime bağlı olarak değişebildiğini ifade etmektedir. Örneğin İngilizceye sonradan giren fjord, gaffhook, halfback ve hors d’œuvre gibi kelimeleri karşılayabilmek için Latin Alfabesinin ötesinde yeni bileşik harflerin tasarlanmasını gerektirmiştir.

Türkçede de İngilizcedekine benzer biçimde, farklı zamanlarda farklı ulusların dillerden etkilenecek, hem sesbirim (fonem²) hem de yazıbirim (grafem³) bakımından değişime uğramıştır. Türkçe’nin yazımında tarih boyunca farklı yazı sistemlerinin kullanılmış olması buna en büyük örnektir. Günümüzde de bu etkileşim hala devam etmektedir. Yaklaşık yüz yıl önce, Harf Devrimi gerçekleştiğinde, başlangıçta öyle belirlenmemiş olsa da 29 harfli Türkçe yazıbirimlerinin

² Bkz. Süer Eker (2014): Sesbirim (fonem), bir dilde bulunan bir kelimeyi diğer bir kelimeden ayıran ses birimidir.

³ Bkz. Süer Eker (2014): Yazıbirim (grafem), dilbilimde herhangi bir dilin bir yazı sisteminin en küçük yazı birimidir.

çağın gelişimlerine bağlı olarak esnediği, dönüştüğü ve ilk kullanımlarına ek yeni görevler edindikleri görülmektedir. Özellikle yabancı marka ve kelimelerin etkisi Türkçe yazımını oldukça etkilemektedir. Nike, fast-food, billboard gibi yabancı kökenli marka ve kelimelerdeki kimi harflerin okunuşu ve yazılışları tamamen Türkçeye aykırıdır. Ancak yine de İngilizce okunuşlarıyla kullanılmaktadır. “Q”, “x” ve “w” gibi harfler de yine toplumda bir karşılık bulmaktadır. Kültürel etkileşimin dışında teknolojik yenilikler de yazı dilini etkileyen bir başka unsurdur. Bilgisayar ve iletişim teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte ortaya çıkan, İngilizce “emoticon” olarak adlandırılan duygu ve düşünceleri ifade eden metinsel betimlemeler, teknolojinin yazı dilinin üzerindeki etkisine bir örnektir. “:-)” gülen yüzü ifade ederken, “:-O” şaşkınlığı, “:-P” dil çıkartmayı veya “:-X” dizilimi mühürlenmiş dudak anlamında kullanılmaktadır. Bu örneklerde yazı karakteri setindeki işaretlerle birlikte “O”, “P” ve “X” harflerinin kendi bağlamları dışında kullanıldıkları görülmektedir.

Yazının gelişen ve değişen bir kültür varlığı olmasından hareketle, zaman zaman belirli görevleri yerine getirmek üzere yeni yazıbirimlerine ihtiyaç duyulabilmektedir. Yukarıdaki örneklerde (Görüntü 2) de görüldüğü üzere Türkçe yazılarda ampersandın bir tasarım ögesi olarak kullanılıyor olması ve bu kullanımın yanlış olması nedeniyle yeni bir “&” karakterini karşılayacak yeni bir glife ihtiyaç duyulduğunu işaret etmektedir. “&” karakterini ikame edecek tasarımların yapılması, bunların yazı karakterlerine uyarlanmaları ve kullanımlarının yaygınlaştırılması, Türkçeye uygun olmayan bir durumunun ortadan kaldırılması ve aynı zamanda da yazım olanaklarının zenginleşmesi bakımından çok önemlidir. Bu noktadan hareketle “Ampersand Karakterinin Türkçede Kullanımı ve Bir Uyarılma Önerisi” adlı çalışmada günümüzün değişen koşullarına bağlı olarak Türkiye’de sıkça kullanıldığı gözlemlenen ampersand karakterinin bir ligatür olarak tarihsel kökeni, tarihsel süreçteki değişimi ve kullanım alanları incelenmiştir. Türkçe metinlerde kullanılmasıyla birlikte meydana gelen dil yanlışlarını ortaya koyan ve sorunu gidermeye yönelik başlıca araştırma ve çalışmalar ele alınmıştır. Araştırmanın sonunda sorunun çözümüne ilişkin yeni bir uygulama çalışması yapılarak alana katkıda bulunulmaya çalışılmıştır.

2. LİGATÜRLER

Ampersand anatomik yapısı gereği bir birleşik harf yani bir ligatür olarak sınıflandırılır. Ligatürler ise iki veya daha fazla harfin birleştirilmesiyle meydana gelen tipografik karakterlerdir (Carter, Day, Meggs, Maxa ve Sanders, 2015: 328). Sarıkavak tarafından dilimize “bağlantı karakter” olarak çevrilen ligatür terimi iki ya da daha fazla karakterin bir araya getirilmiş olmasıdır der ve geleneksel metin dizgisinde uygun görülmüş olan bir tipografi zariflik olduğunu vurgular (Sarıkavak, 1997: 88). Türkçe Tipografi Topluluğundan Oğuzhan Öçalan’a göre ligatür yan yana gelen bazı gliflerin yapıları gereği birbirleriyle olan rahatsız edici etkileşimi azaltmak veya görsel zenginlik katmak amacıyla iki ya da daha çok harfin birbirine bağlanması işlemi olduğunu ve işlemin özü olan bağlama eylemi ve işlevinden dolayı, “ligature” kavramının karşılığı olarak bağ sözcüğünün kullanılması daha uygun olacağı öne sürmüştür (Ertürk, 2019). Aykan ligatürü *bağlı harf* olarak adlandırarak şu şekilde tanımlamıştır:

Kerning ayarı yaparak harf kombinasyonları arasındaki ilişkiyi çözmek mümkün olmadığında, iki harf çifti birbirine *bağlı* olarak tek bir *glif* halinde yeniden tasarlanmaktadır. Bağlı harf (ligatür), fazla ve düzensiz yer kaplayan ve okuyucuyu rahatsız eden bir görüntü oluşturan iki ya da daha fazla karakterin armonik bir set olarak tasarlanmasıdır (Aykan, 2014: 162).

İlene Strizver, ligatürü, iki karakterin bir karakterde birleştirilmesi işlemi veya birbiriyle bağlantı yapılan özel bir karakter olarak tanımlarken, kullanım nedenlerini şu şekilde açıklamıştır: “İsteğe bağlı bitişik harfler söz konusu olduğunda, çk, şt, rt vb. gibi, bir yazı düzenlemesine zarafet ve incelik katmak için tasarlanırlar ve bunları kullanmak kişinin takdirine bağlıdır. Diğer durumlarda ise birbirine üzerine binen iki karakterin uyumunu sağlamak için tasarlanmışlardır” (Strizver, 2006: 120).

$AE \rightarrow \mathcal{AE}$	$ij \rightarrow \dot{ij}$
$ae \rightarrow \mathfrak{ae}$	$st \rightarrow \hat{st}$
$OE \rightarrow \mathcal{OE}$	$ft \rightarrow \mathfrak{ft}$
$oe \rightarrow \mathfrak{oe}$	$fs \rightarrow \beta$

Görüntü 3: Ligatür örnekleri

Solomon ise ligatürlerin kullanılma nedenleri hakkında şu ifadelerde bulunmuştur:

Orta Çağ el yazmalarında, yazı ustaları genellikle yazı alanından tasarruf etmek için harfleri birleştirmişlerdir. Metal döküm hurufatların getirdiği fiziksel kısıtlamaları nedeniyle, bazı harf kombinasyonları biçimsel olarak birbirleriyle iyi ilişki kuramayarak, karakterler arasında estetik olarak garip boşluklar yaratmaktaydı. Aynı harfte birleştirilen iki ya da daha fazla harf kombinasyonu olan ligatürlerin kullanılması bu sorunu ortadan kaldırmıştır. Bu nedenle düzeltilen aralıkların yazı gövdesine dahil edilmesini sağlayarak, satır boyunca eşit bir ton değeri korunmuş oldu (Solomon, 1994: 97-98).

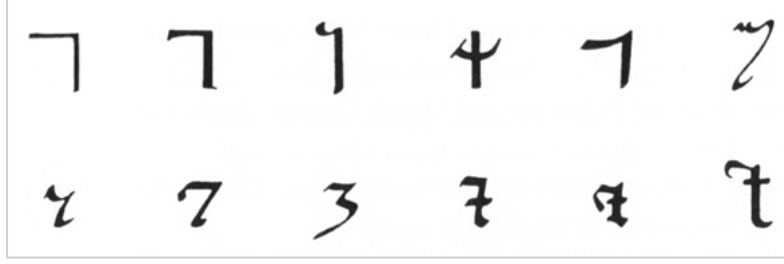
Ligatürlerin pek çok dilde kullanılmasının nedeni yalnızca tipografik problemler veya estetik kaygılar olmayıp, dilin sesbirim ve yazıbirim uyumunu sağlamaktır. Yani farklı dillerdeki belirgin sesleri veya aksanları ifade etmek için de ligatürlere ihtiyaç duyulur. Bu gibi nedenlerden dolayı başlangıçtaki Latin Alfabesinin karakter setinde olmayan bazı ligatürler sonradan tasarlanarak farklı dillere uyarlanmıştır. Örneğin matbaacılık “Avrupa’ya yayıldıkça, yeni bölgesel bağlar eklenmiştir. Norveç ve Danimarka’da fjeld, fjord ve nær gibi kelimeler için fj ve æ glifine ihtiyaç duyulmuştur. Aksan ve noktalama işaretli sesli harflerle birlikte Fransa’da bir œ ve Almanya’da bir ß (Eszett veya çift -s) gerekmiştir” (Bringhurst, 2004: 50).

2.1. Bir Ligatür Olarak Ampersand

Sarıkavak ampersand’ı İngilizce “and” yerine kullanılan “&” karakterinin adı olarak ifade ederken aynı zamanda da bağlantı karakteri yani ligatür olduğunu belirtmektedir. Fakat bununla birlikte “&” karakteri Latin kökenli olup “et” şeklinde okunmakta ve “ve” anlamını taşımaktadır (Sarıkavak, 2009: 218). Sembolün en eski kullanımı Milattan sonra birinci yüzyıla kadar uzanırken, günümüzde de Latin Alfabesiyle yazılan pek çok dilde kullanılmaktadır (Ambrosse ve Harris, 2006: 27).

Jan Tschichold, Antik Latin ve Roma anıt yazıtlarında rastlanılan “&” karakterinin yaşını Roma harfleri ile bir tutmaktadır. Hristiyanlık Dönemi’nin 79. yılında, daha kısa ömürlü ve hızlıca çizilen grafiti denilen yazılarda, ailenin ilk atası olarak kabul edilebilecek bir et ligatürü ile karşılaşıldığını ifade etmektedir (Tschichold: 2018: 5).

Frederic Goudy’nin 1936 yılında bir gazeteye verdiği demeçte “&” karakterinin ilk örneği sayılabilecek ligatüre, Tiro’nun hazırladığı stenolarda (shorthand) rastladığını belirtir (Goudy, 1936). Steno, söylenen sözleri söylendiği kadar çabuk yazmaya elverişli, kısa ve yalın işaretlerden oluşan bir yazı yöntemidir (TDK, 2020). Roma’nın ünlü düşünürü, hukukçusu ve politikacısı Marcus Tullius Cicero Yunan stenolarından etkilenerek, sekreteri Tiro’ya kendisinin konuşmalarını yazmak üzere benzer bir yazım yöntemini Latin Alfabesi için geliştirmesini ister (Houston, 2013: 72). Böylece Tiro “et” kelimesini de içinde barındıran, beş binden fazla kısaltma sembol tasarlar (Goudy, 1936). Görüntü 4’te başlangıcından birinci binyıla kadar kullanılmış olan “et” stenoları görülmektedir. Örneklerden anlaşılacağı üzere bu karakterlerin ne Roma harflerinden ne de “e” ve “t” harflerinden türetildiği görülmektedir.



Görüntü 4: Başlangıcından birinci binyıla kadar kullanılmış olan et stenoları, (Tschichold, 2008:13).

Roma harfleri baz alındığında, günümüze değin geçen sürede “e” ve “t” harflerinin birleşiminden türetilmiş çok sayıda “et” ligatürü tasarlanmıştır. Orta Çağ elyazmalarında ve matbaacılığın geliştiği dönemde de kullanılan ampersand, alfabelerin ve yazı karakterlerinin doğal bir elemanı olarak tasarlanmışlardır. Bazı tasarımlarda “e” ve “t” harfleri daha açık görülebiliyorken bazılarında çok daha soyutturlar (Görüntü 5).



Görüntü 5: Tarihi süreçte Ampersand örnekleri (Tschichold, 2018).⁴

Tschichold (2018) günümüzde yaygın olarak kullanılan soyut ampersand işaretinin en eski örneğinin sekizinci yüzyıldan kalma Merovingian elyazmalarında yer aldığını düşünmektedir. Ancak gelecekteki tasarımlar için Claude Garamont’un (1510–1561) ampersandının bir temel oluşturduğunu ve daha somut bir tasarım olan Robert Granjon’un (1513–1589) italik tasarımının en az onun kadar mükemmel olduğunu söyler (Görüntü 6: Sağ). Günümüzde kullanılan ampersand örnekleri incelendiğinde bu iki örneğin yazı karakteri tasarımcıları için birer çıkış noktası olduğu görülmektedir.



Görüntü 6: Claude Garamont (sol) ve Robert Granjon’un (sağ) Ampersand tasarımları (Tschichold, 2018:17).

2.2. Türkçede Ligatür Kullanımı

Dünyada birbirinden değişik ve farklı sistemlere göre tasarlanmış çok sayıda yazı sistemleri mevcuttur. Yazı sistemlerinin de özellikle dillerin yapılarına göre şekillendiği ve geliştiği bilinmektedir. Demir (2017) de Türklerin

⁴ 1- MS. 79 öncesine ait Pompei’de bulunan grafiti; 2- Geç Roma el yazısı, Dördüncü yüzyıl ortaları; 3- Elyazması (Aziz Maksimus, yedinci yüzyıl; 4- Karolenj miniskülü, 810 yılı; 5- İnsular elyazısı (İskoç elyazması) dokuzuncu yüzyıl; 6- Claude Garamond’un tasarımı, 1540 (Tschichold, 2018: 16-17).

kullandığı yazı sistemlerine bakıldığında dilin yapısı gereği alfabetik yazı sistemlerini kullandıklarını belirtir. Tarih boyunca Türklerin Göktürk (Köktürk), Soğd (Soğut), Uygur, Mani, Brahmi, Tibet, Süryani, Arap, Grek, Ermeni, İbrani, Latin ve Kiril gibi farklı yazı sistemleri kullandığı görülmektedir. Bunlardan Göktürk, Uygur, Arap, Latin ve Kiril alfabeleri en yaygın şekilde kullanılan yazı sistemleri olmuştur (User, 2006; Demir, 2017).

Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte çağdaşlaşma kapsamında 1928 yılında Latin alfabesine geçilerek yazı konusunda yepyeni bir yola girilmiştir (Şimşir, 2008; Kayıran ve Metintaş, 2009). Eker (2008), Türk Harf Devrimi çalışmalarında, olabildiğince yalın bir alfabe dizgesi oluşturma ilkesinden hareketle temel Latin harflerindeki düzenlemelerin en önemli amacının, tek ses için sh, sch, ch ve tsch gibi ikili, üçlü ve diğer harf birleşimlerinden kaçınılması olduğunu söyler. Dolayısıyla da Türk Alfabesinde Æ, æ, Œ, œ vb. iki ayrı harften oluşan, ancak yalnızca bir glif ve tek harf olarak değerlendirilen ligatür ve doğal olarak ligatür+harf birleşimleri de yoktur (Eker, 2008: 665). Ancak bu uygulama Cumhuriyet dönemi Türkçesinin dilde sadeleştirme çalışmalarının neticesidir ve ligatürlerin Türkçe'ye uygun olmadığı anlamına gelmemektedir. Çünkü tarihsel süreç içinde Türk yazı sistemlerinde ligatürlerin olduğu bilinmektedir. Hatta en eski Türk yazı sistemi olarak da bilinen Göktürkçe metinlerde de bileşik harflerin kullanıldığı dilbilim araştırmalarıyla sabittir (Tuna, 1990; User, 2006; Ersoylu, 2009; Çağırın, 2012; Sultanzade, (2017).

ld-lt	М
nç	ᠨᠴ
nd-nt	ᠨᠳ
ng	ᠨᠭ
ny	ᠨᠶ

Tablo 1: Göktürk yazısında kullanılan ligatürler (User, 2006: 38).

2.3. Türkçe “ve” Ligatürü Tasarım Çalışmaları

Tschichold'a (2018: 9) on dokuzuncu yüzyıla gelinceye dek ne Alman Karaharflerinde (Blackletter) ne de klasik Fraktur yazı karakterlerinde “&” karakterinin olmadığını söyler. Çift isimli şirketlerin ortaya çıkmaya başlamasıyla birlikte ampersandlar gerekli birer tamamlayıcı unsur haline gelmişlerdir. Bunun dışında, Almanca matbu metinlerde, “&” işareti “und” yerine kullanılmamıştır. Tschichold bunun nedenini şu şekilde açıklamaktadır:

Almanca'da & glifi yalnızca bir şirketin birleşik adları arasında kullanılması gerekir. Fakat yine de Ernst Müller ᠨᠠᠮᠤᠯᠡᠷ ᠰᠣᠩ (‘Ernst Müller & Oğlu’) gibi, şirket isimlerinde kullanıldığında tuhaf görünmektedir ve dilin dokusuna aykırıdır. Ernst ᠠᠨᠳᠤᠰᠢᠰᠢᠳᠤ Friedrich Müller gibi bir şirketin adını kavrayabiliyoruz, ancak & (veya ᠨᠠᠮᠤᠯᠡᠷ ᠰᠣᠩ) işaretiyle gösterilişini beğenmiyoruz (Tschichold, 2018: 22).

Elbette farklı dil kökenine sahip olan Almanya'daki ampersand kullanımına ilişkin uygulama Türkçe için meşruiyet kazandırmaz ancak Türkçede “&” karakterinin kullanılmamasına neden olan temel gerekçeyle benzerlik göstermektedir. Yazı ve dil göstergeler sistemidir ve daha önce de ifade edildiği gibi, Latinceye ait “et” kelimesinin ligatürü olan “&” karakterini Türkçe “ve” olarak okumak gösterge ve göstergenin uyumsuzluğuna neden olmaktadır. Bu nedenle de “&” karakterini Türkçe metinlerde kullanılmasını eleştiren ve çözüm arayışında olan dilbilimcileri, grafik tasarımcıları ve yazı karakteri tasarımcıları bulunmaktadır. Halil Ersoylu ampersand kullanımına karşı gelen bir dilbilimcisidir. 1993 yılında yazdığı makalesinde “&” karakteri ile ilgili “dilimizin kendi yapısında var olmayan; inceliğinde, güzelliğinde bulunmayan ortaya henüz çıkmış, çıkarılmış; yalan yanlış, ilgili ilgisiz aktarılmış, yamanmış;

türedi karşılığındaki yeni unsurlardan biri” olarak ifade eder (Ersoylu 2009: 181). Ersoylu öncelikli olarak bir isim ve sıfat gibi kelimeler gibi bir anlam taşınamamasından dolayı yabancı dildeki bir edatın Türkçeye girmesini normal karşılamamaktadır. Bu gibi yanlış uygulamaların Türkçe’nin gramer yapısının bozulmasına yol açabileceğini iddia etmektedir. Ayrıca “&” karakterinin; Türkçe kelimelerle mi, Türk dili kuralı ile mi, yoksa bunların her ikisiyle birlikte mi veya daha da beteri olarak ifade ettiği, İngilizce kurallarıyla mı kullanılması gerektiğini sorgular (Ersoylu: 2009: 183).

Ersoy’un itirazlarını haklı bulmakla birlikte Şenel ve Karaçalı daha ılımlı bir yaklaşım sunarlar. “&” karakterinin, son zamanlarda Türkçeye ait bir imge olmamasına karşın internetin yaygınlaşması, işaretin estetik açıdan değer bulması ve nispeten daha kullanışlı olması gerçeğinden hareketle, “&” karakteri ile daha sık karşılaşıldığını ve bu noktada bir çözüm yolunun bulunmasını söylerler (Şenel ve Karaçalı, 2019: 1501). Kaçınılmaz olarak teknolojik gelişmeler ve ticaretin etkisi dillerin ve kültürlerin etkileşimine neden olmaktadır. Kültürel etkileşimlerin varlığını reddetmek ve yalnızca söylem düzeyinde tepki göstermenin problemin çözümüne ilişkin bir ilerlemeye engel olacağını öne süren Şenel ve Karaçalı “&” karakterini ikame edecek Türkçe ampersand ya da başka bir deyişle “ve” ligatürünün tasarlanmasını önerirler (Şenel ve Karaçalı, 2019: 1502-1503). Bu bağlamda bir tasarım da önermişlerdir (Görüntü 7).

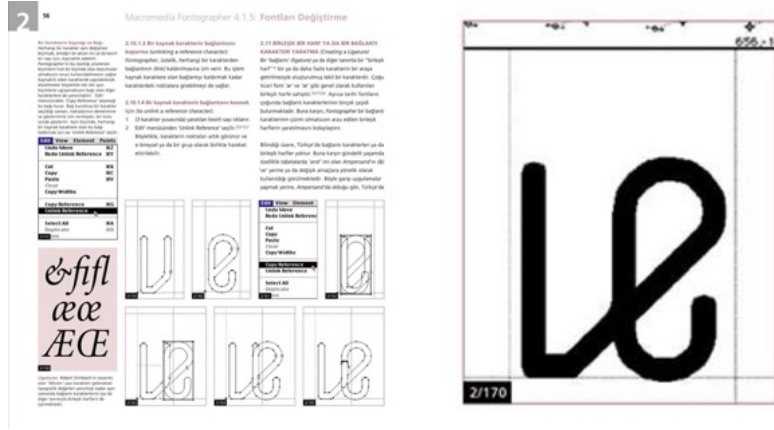


Görüntü 7: Şenel ve Karaçalı (2019) tarafından önerilen “ve” ligatürü.

Şenel ve Karaçalı’nın “ve” ligatürü tipografi açısından sadece bir taslak niteliğindedir ve yazı karakterlerine uyarlanması için yazı karakteri tasarımcılarının elinden geçmesi gerekir. Yazı sistemlerindeki yazıbirimlerinin tasarımı tipografinin alanına girdiği için bu tür çalışmaların yazı karakteri tasarımcılarına bırakılması daha doğru olur. Nitekim ampersand kullanımını hem Türkçe dil kuralları hem de grafik tasarım açısından yanlış bulan yazı karakteri tasarımcıları, tipografik kurallar çerçevesinde kendi çözüm önerilerini kamuoyu ile paylaşmışlardır.

Tipografi ve grafik tasarım konusunda akademide verdiği derslerin dışında, çok sayıda yayına sahip olan Namık Kemal Sarıkavak “ve” ligatürü tasarlayarak da bu alandaki eksikliği giderecek bir çözüm önerisi getirmiştir. Kendisiyle yapılan görüşmede (01.09.2020) “&” karakterini ikame edecek “ve” ligatürünü, çeşitli nedenlerden dolayı basıma girememiş olan *Sayısal Tipografi 3* kitabında önerdiğini ifade etmiştir (Sarıkavak, 2020). Sosyal medya sayfasında da ayrıntılarını verdiği kitabında, “ve” ligatürü ile ilgili şu ifadeleri kullanmıştır:

Bilindiği üzere Türkçe’de bağlantı karakterleri ya da bileşik harfler yoktur. Buna karşın gündelik yaşamda özellikle tabelalarda ‘and’ imi olan Ampersand’ın (&) ‘ve’ yerine ya da değişik amaçlara yönelik olarak kullanıldığı görülmektedir. Böyle garip uygulamaları yapmak yerine, Ampersand’ta olduğu gibi, Türkçe’de kullanılan ‘ve’ sözcüğü bir birleşik harf ya da bir bağlantı karakterine grafik bir öge olarak ya da bu amaçla dönüştürülebilir (Sarıkavak, 2006: 56-57).



Görüntü 8: Yayınlanmamış olan ‘Sayısal Tipografi 3’ kitabında yer alan ve ligatürü, (Sarıkavak, 2006).



Görüntü 9: Namık Kemal Sarıkavak’ın tasarlamış olduğu “ve” ligatürünün Ahmet Altun tarafından İzmir yazı karakterine uyarlanması, 2020. Erişim: <http://ahmetaltuntype.com/blog/ve-baglaci.html>, 17.09.2020.

Namık Kemal Sarıkavak’ın “ve” ligatürü Ahmet Altun tarafından dijitalleştirilerek İzmir yazı karakterine uyarlanmıştır (Görüntü 9). Böylece “ve” ligatürü yazı karakterinin bir parçası olarak tasarımcılarının kullanımına sunulmuştur. İzmir’in markalaşması kapsamında tasarlanan İzmir yazı karakterinin tanıtımı 2020 yılının Eylül ayında gerçekleştirilmiştir ve “ve” ligatürü de kampanyanın tanıtım numunelerinden biri olarak kullanılmıştır. (Görüntü 10).



Görüntü 10: İzmir yazı karakteri tanıtım numunesi. Erisim: <https://bigumigu.com/haber/izmire-ozel-font-izmir-fontu/>, 17.09.2020.

“Ve” ligatürü tasarlayan bir başka yazı karakteri tasarımcısı, aynı zamanda bir eğitmen olan Halis Biçer’dir. Ahmet Altun, Eomon yazı karakterini tasarlayıp tanıtımını yapana kadar Halis Biçer’e ait “ve” ligatürüne dair herhangi bir yazılı kaynakta yer almamıştır (Görüntü 12). Oysa kendisi ile yapılan görüşmede (03.09.2020) 2006 yılından beri konu hakkında taslaklar çizmiş olduğunu ifade etmiştir. Görüntü 11’de anlaşılaacağı üzere Halis Biçer bu konuda çok sayıda denemesinin olduğu görülmektedir (Biçer, 2020).



Görüntü 11: Halis Biçer’e ait “ve” ligatürü için yapılan taslak çizimler.



Görüntü 12: Halis Biçer’e ait “ve” ligatürünün Ahmet Altun tarafından, kendisini ait Eomon yazı karakterine uyarlanması, 2020. Erişim: <http://ahmetaltuntype.com/blog/ve-baglaci.html>, 17.09.2020.

2.4. Türkçe İçin Yeni Bir “ve” Ligatürü Önerisi

Türkiye’deki ampersand karakteri genelde iki farklı unsuru, estetik veya vurgulu biçimde birbirine bağlamak için kullanıldığı gözlenmektedir. Dolayısıyla bu çalışmadaki “ve” ligatürü “&” karakterini ikame edecek bir tasarım olacak şekilde tasarlanmıştır. Tasarıma yön veren bir başka unsur yeni “ve” ligatürünün anatomik olarak “&” karakterini anırtmaya çalışmasıdır. Bu benzerliğin amacı “&” karakterinin estetik yapısına ulaşmak olduğu kadar uluslararası platformlarda da “and” olarak algılanmasını sağlatabilmektir. Yeni tasarımda “ve” yazısının algılanabilir olmasına ayrıca özen gösterilmiştir. Böylece yeni “ve” ligatürünün, “&” karakterini ikame edecek özelliklere sahip bir tasarım olarak hem estetik hem de “ve” olarak okunabilen bir ligatür olması hedeflenmiştir. Görüntü 13’te yeni “ve” ligatürünün taslak niteliğindeki örnekleri görülmektedir.



Görüntü 13: Yeni “ve” ligatürü tasarımı.

Yeni “ve” ligatüründe tasarıma yön veren bütün unsurlar, Namık Kemal Sarıkavak ve Halis Biçer’in tasarladıklarından daha farklı bir gövde birleşimini gerektirmiştir. Namık Kemal Sarıkavak’ın minüskül “v” ile “e”nin birleşiminden oluşan “ve” ligatüründen farklı olarak, yeni tasarım majüskül “V” ile “E” harflerinden türetilmiştir. Ayrıca “E” harfi Halis Biçer’in tasarımının aksine “V” harfinin dışında konumlanmıştır. Minüskül “e” yerine majüskülün kullanılmış olması ve “V”nin dışında yer alması görsel ağırlığın “E” harfinin üzerine kaymasını sağlamıştır. Böylece Türkçe yeni Ampersand tasarımı ile “&” karakteriyle arasındaki benzerlik yakalanmaya çalışılmıştır.

Ampersandlar ait oldukları yazı karakterlerinden bağımsız olarak kullanılamazlar. Dahil oldukları yazı karakterlerinin görsel görünümü ile karakter setiyle uyumlu olmaları gerekmektedir. Bu nedenle çalışma kapsamında “ve” ligatürünün Angelina yazı karakterine uyarlanmıştır (Görüntü 14). Bu tür çalışmalar daha uzman yazı tasarımcılar tarafından yapılması daha doğru sonuçlar gösterecek olsa da Görüntü 14 ve 15’teki ilk denemelerin tatmin edici olduğu söylenebilir.

Savaş ve Barış

Görüntü 15: “Ve” ligatürünün Angelina yazı karakterine uyarlanmış örneği.

SONUÇ

Bringhurst'ın (2004:18) iyi seçilmiş kelimelerin iyi seçilmiş harfleri hak ettiğini söyler. “&” karakterinin Türkçe metinlerde kullanılmasını belki de bu çerçevede değerlendirmek gerekir. Kullanıldığı mecralar düşünüldüğünde ampersandın güzel bir form elde etme veya ayırt edilebilir estetik bir kimlik arayışından kaynaklandığı görülmektedir. Yani insanlar logolarına, tabelalarına veya davetiyelerine hak edilmiş bir tipografi istemektedirler.

Ampersand'ı Türkçeye uymadığı gerekçesiyle reddetmek kullanışlı bir araçtan faydalanmamak anlamına gelir. Üstelik ülkemizde Ampersand kullanımı internet ve çoklu ortam gibi dijital teknolojilerinin gelişmesi, ticaretin küreselleşmesi ve küçülen dünyada kültürel etkileşimin artmasına bağlı olarak gittikçe yaygınlaşmaktadır. Teorik olarak Türkçede ligatür kullanımı olmayabilir ancak pratikte bu fikrin bir karşılığı olmadığı görülmektedir. Özellikle yaşayan, değişen ve dönüşebilen bir kültür varlığı olan dil söz konusu olunca teorik ve pratik alan arasında birbirine zıt uygulamaların meydana gelmesi doğaldır. Bu nedenle “&” karakteri kullanımının reddedilmesi yerine grafik ve yazı karakteri tasarımcılarınca ampersandın yerine kullanılacak bir yazıbiriminin tasarlanması daha doğru bir yaklaşımdır. Nitekim, yukarıdaki örneklerden anlaşılacağı üzere, ülkemizde bu tür çalışmaların yapıldığı görülmekte olup daha da devam edeceği öngörülebilmektedir.

Gelinen son nokta, yapılan çalışmaların yeterli olmadığı sonucunu doğurabilir ama Latin alfabesine geçişte henüz daha yüz yılını doldurmamış olan bir ülkede yazı ve tipografi ile ilgili belirli uygulamaların yerleşmemiş olması doğaldır. Dolayısıyla Türkçe ampersand tasarımı konusundaki çalışmaların henüz daha yeni bir seviyeye gelmesi şaşırtıcı değildir. İki bin yıllık bir geleneği kısa bir sürede özümseyebilmek kolay bir şey olmadığı gibi mantıklı da değildir. Latin Alfabesinde yüzlerce ampersand örneği tasarlanmış olduğu düşünülürse grafik tasarımcılar ve yazı tasarımcılar olarak alana katkı sağlamak ve zenginleştirmek için var olan çalışmaların yeni türevlerini üretmek ya da “v” ve “e” harflerinin gövde birleşimlerinin yeni kombinasyonlarını tasarlamak gerekecektir.

Türkçede ligatürlerin var olmadığı gerekçesiyle ve *ligatürüne* kuşkuyla yaklaşmamak gerekir. Sonuçta ses imleri belli bir ihtiyacı ya da işlevi yerine getirmek üzere tasarlanırlar. Türkçede de “&” karakterinin sıkça kullanılıyor olması yazım alanındaki bir ihtiyacın göstergesi olarak okumak gerekir. Yazı alanının bu ihtiyacı Türk yazı karakteri tasarımcıları da görebilmeli ve duyarlı olmalılar. Tasarladıkları yazı karakterlerinde ve *ligatürüne* yer vermeleri gerekir. Türk yazı karakteri tasarımcıları bunu yaparlar ise ve Türkçe font alıcıları bunu talep ederlerse uluslararası yazı tasarımcıları ve yazı evleri de Türkçe ve *ligatürü* tasarlama yoluna gideceklerdir. Sonuç olarak “&” karakterini ikame edecek tasarım veya tasarımlar yapılması Türkçe imla kurallarına uygun olmayan bir durumunun ortadan kaldırılmasına ve aynı zamanda da yazı kültürümüzün zenginleşmesine katkıda bulunacaktır.

Kaynakça

- AMBROSE, G., ve HARRIS, P. (2006). The fundamentals of typography. Ava Publishing.
- AYKAN BARNBROOK, A. O. (2014) Türkçenin Özgün Dil Motifinin, Frekanslarının Araştırılması ve Bu Araştırmaya Dayalı Bir Metin Fontu Tasarımı, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul
- BRINGHURST, R. (2004). The Elements of Typographic Style, Hartley & Marks Publishers, Vancouver, Canada.
- CARTER, R., DAY, B., MEGGS, P. B., MAXA, S. ve SANDERS, M. (2011). Typographic Design: Form and Communication. John Wiley & Sons, Canada.
- EKER, S. (2008). Türk Alfabesinin Ayrıcı İşaretleri ve Düzeltme İşaretlerinin İşlevselliği Üzerine, 1. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Bilgi Şöleni (Sempozyumu) Bildirileri Kitapçığı, Türk dil Kurumu Yayınları, 663-674.
- (2014). Türkçenin sesbirimleri ve belirgin altsesbirimleri. İlmî Araştırmalar: Dil, Edebiyat, Tarih İncelemeleri, (24), 23-42.
- ERSOYLU, H. (2009). Türkiye Türkçesinin çağdaş sorunları üzerinde incelemeler. İstanbul, Ötüken Yayınları.
- ÇAĞIRAN, Ö. (2012). Köktürk Türkçesindeki Bir Çift Ünsüz İşareti Üzerine. Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi, 1(3), 16-22.
- DEMİR, T. (2017) "Piktografik ve Semantik Yazı Sistemlerinin Türkçe Yazı Dili Üzerindeki Etkisi," Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, no. 2, pp. 174–185, Jan. 2017.
- GOUDY, F. W. (1977). Typologia: studies in type design & type making, with comments on the invention of typography, the first types, legibility, and fine printing (Vol. 520032788). Univ of California Press.
- HOUSTON, K. (2013). Shady characters: The secret life of punctuation, symbols, and other typographical marks. WW Norton & Company.
- KAYIRAN, M. ve METİNTAŞ, Y. (2009). Latin kökenli yeni Türk alfabesine geçiş süreci ve millet mektepleri. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, (24).
- SARIKAVAK, N. K. (2009), Çağdaş Tipografinin Temelleri, Seçkin Yayıncılık, Ankara.
- (2006), Sayısal Tipografi 3; Sayısal Font Tasarım Programları ve Sayısal Font Tasarımları, Yayınlanmamış Kitap.
- SOLOMON, M. (1994). The art of typography: an introduction to typo-icon-ography. New York: Watson-Guptill Publications.
- SULTANZADE, V. (2017). Türk Runik Alfabesindeki" Çift Ünsüz" İşaretleri Üzerine. Bilig, 82, 201.
- STRIZVER, I. (2006). Type Rules: The designer's guide to professional typography. John Wiley & Sons, New Jersey, USA.
- ŞENEL, M. ve KARAÇALI, Z. (2019). & İşaretine Türkçe Karşılık Bulabilir Miyiz?, 10. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyum Bildiri Kitabı, 1500-1505.
- ŞİMŞİR, B. N. (2008). Turk Yazı Devrimi. Turk Tarih Kurumu Basmevi.
- TDK, (1997). Son Değişikliklere Göre İmla Kılavuzu -Yazım Kılavuzu, Kocaoluk Basım ve Yayınevi, İstanbul.
- TSCHICHOLD, J. (2018). A Brief History of The Ampersand, Zeug, Paris, France.
- TUNA, O. N. (1990). Eski Doğu-Türk Yazısında Ligatürler. TDAY Belleten, Ankara.
- USER, H. Ş. (2006). Başlangıcından Günümüze Türk Yazı Sistemleri, Ankara: Akçağ yayınları.

Elektronik Kaynak

- Ertürk, M. (2019). "Soyut Düşünce: Tasarım Sanatı" Belgeseli ve Bizim Büyük Terminoloji Çaresizliğimiz, <https://medium.com/tipografi/soyut-d%C3%BC%C5%9F%C3%BCnce-tasar%C4%B1m-sanat%C4%B1-belgeseli-ve-bizim-b%C3%BCy%C3%BCK-terminoloji-%C3%A7aresizli%C4%9Fimiz-77d7d844d4f4>, 01.12. 2020
- Goudy F. W. (1936). Ampersand Explained by Goudy, The Vassar Miscellany News, 11 November 1936, <https://newspaperarchives.vassar.edu/?a=d&d=miscellany19361111-01.2.22&e=-----en-20--1--txt-txIN----->
- TDK (2020). <https://sozluk.gov.tr>, 22.09.2020

Görsel Kaynak

Mother & Child logosu, Erişim: <https://a-g-i.org/design/mother-and-child>, 22.09.2020

Dolce & Gabana logosu, <https://www.logolynx.com/topic/dolce+gabbana#&gid=1&pid=2>

H & M logosu, <https://1000logos.net/wp-content/uploads/2017/02/HM-Logo.png>

Ben & Jerry's logosu, https://www.logo.wine/a/logo/Ben_%26_Jerry's/Ben_%26_Jerry's-Logo.wine.svg

D & R logosu, <https://cdn.worldvectorlogo.com/logos/d-r.svg>

Saat & Saat Logosu, <https://www.espark.com.tr/magazalar/saat-saat/?location=p897-50>

Düğün Davetiyesi, <http://www.elissadavetiye.com/vintage-dugun-davetiyesi-els-1762>

G&N Boutique: Kişisel arşiv.

Göller Yöresi Kasap & Restaurant, Kişisel arşiv.

AZERBAYCAN’DA KUMAŞ SANATI VE ENDÜSTRİ İLİŞKİSİ

THE TEXTILE OF ART AND INDUSTRIAL RELATIONS IN AZERBAIJAN

Araştırma

Nesrin ÖNLÜ, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü.
e-posta: nonlu@deu.edu.tr, onlunesrin@gmail.com, ORCID:0000-0001-2345-6789

Minara GULİYEVA, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tekstil ve Moda Anasanat Dalı.
e-posta: minara.guliyeva85@yahoo.com, ORCID: 0000-0001-9072-4165

Öz

Azerbaycan, kumaş sanatında çok eski bir geçmişe sahiptir. Azerbaycan hemen hemen her yüzyılda ilerleme kaydederek bu günlere gelmiş ve bu alanda geniş bir coğrafyaya önder olmuş ülkelerden birisidir. Günümüze değin varlığını geliştirilerek sürdüren Azerbaycan kumaş sanatı tarihsel süreçte, XII. yüzyıldan itibaren yükselmeye başlamış ve XVI. yüzyılda zirveye ulaşmıştır.

Günümüz Azerbaycan’ında Bakü, Şeki, Karabağ, Tebriz, Şamahı, Gence ve Sumgayıt gibi şehirler, kumaş sanatının merkezlerinden olup kumaş endüstrisi açısından öncü şehirlerdendir.

Azerbaycan Kumaş Sanatı başlığı altında XVI. ve XIX. yüzyıllar arasında üretilen kumaşlar ve özelliklerinden, Azerbaycan Kumaş Endüstrisi başlığı altında da özellikle XIX. yüzyıldan itibaren üretilen bu kumaşların ilk kurulan kumaş üretim fabrikası da dahil olmak üzere endüstri ile olan ilişkilerinden bahsedilecektir. Bu bağlamda çalışma, iki başlık altında incelenmiştir:

1. Azerbaycan’da Kumaş Sanatı (XVI.-XIX. yy.)
2. Azerbaycan Kumaş Endüstrisi

Anahtar kelimeler: Azerbaycan, kumaş sanatı, endüstri, ipek.

Abstract

The country of Azerbaijan has a very ancient history in the textile of art. The textile of art in Azerbaijan has almost developed in every century and survived to these days and it is one of the leading countries’ in this wide geographical field. The fabric of Azerbaijan that has developed and continued to exist nowadays, began to rise in the historical process since the XII century and reached its peak in the XVI century.

In today’s Azerbaijan, Baku, Sheki, Karabakh, Tabriz, Shamakhi, Ganja, Sumgayit, and other cities are centers of fabric art and are leader cities in the fabric industry.

The fabrics produced under the name of Azerbaijan Fabric Art between the XVth and XIXth centuries especially since the XIXth century, their characteristics and their ties with the industry as well as the first established fabric factory were

discussed. In this regard, this research study was analyzed under two headings:

- 1. The textile of art in Azerbaijan (XVIth and XIXth centuries)*
- 2. Azerbaijan textile industry*

Keywords: Azerbaijan, textile of art, industry, silk.

Genişletilmiş Öz

Yüzyıllardır Türk kültür ve sanatının merkezlerinden biri olmuş Azerbaycan, kültürel açıdan çevresindeki geniş bir coğrafyaya kültürel ve ekonomik yönden büyük katkı sağlamıştır. Günümüze değin varlığını geliştirilerek sürdüren Azerbaycan kumaş sanatı, tarihsel süreçte XII. yüzyıldan itibaren yükselmeye başlamış ve XVI. yy.da zirveye ulaşmıştır. Azerbaycan kumaş sanatı hemen hemen her yüzyılda ilerleme kaydederek bu günlere gelmiş ve bu alanda geniş bir coğrafyaya önder olmuştur.

Azerbaycan'da en eski sanat alanlarından biri olan kumaş sanatı, Safevi döneminde en yüksek konumuna gelmiş ve özellikle de saray atölyelerinde üretilen kumaşlar bütün dünyada ün kazanmıştır. Kumaşların ün kazanmasının sebebi, sadece kaliteli dokunmuş olmaları değil, desenlerinin güzelliğidir. Desenlerin konuları arasında saray hayatından alınan sahneler, av sahneleri, aşk sahneleri, ziyafet meclisleri, doğa ve bağ-bahçe tasvirleri çok büyük bir yer tutmaktadır. Safevi döneminde ülkenin çeşitli şehirlerinde faaliyet gösteren saray imalathanelerinde üretilen kumaşların desenleri, saray kütüphanesine bağlı atölyelerde çalışan minyatür ressamlarınca hazırlanmıştır. Günümüze kadar ulaşan kumaş örneklerinden, dönemlerine göre, kumaşların dokuma tekniklerinin, motif ve desen özelliklerinin ileri seviyede oldukları görülmektedir.

İpek Yolu üzerinde bulunan Azerbaycan'da kumaşlarda kullanılan en önemli malzeme ipektir. Bölgede ipekçiliğın gelişmesinin Uzakdoğu ile kültürel bağların bir sonucu olmasına rağmen, zaman içinde Azerbaycan, ipeğın ithalat ve ihracatında yakın komşuları ile ticari ilişkiler kurmuştur. Özellikle Şeki, Şamahı, Gence, Karabağ ve Tebriz merkezlerinde ipekçilik ve ipekli kumaş sanatı en yüksek gelişim aşamasına ulaşmıştır. Tarihsel süreçte, Avrupa ülkelerinin de ilgisini çeken ipekli Azerbaycan kumaşları XIX. yüzyılda Avrupa üzerinden dünyanın farklı yerlerinde de ün kazanmıştır. Azerbaycan kumaşları, günümüzde Dünya genelinde birçok müzede değerli koleksiyonlar olarak yerini almıştır. Kumaşların bir kısmı yurtdışında müzelerde, bir kısmı Azerbaycan Tarih Müzesi ve Azerbaycan Millî Sanat Müzesi'nde korunmaktadır.

Günümüz Azerbaycan'ında Bakü, Şeki, Karabağ, Tebriz, Şamahı, Gence ve Sumgayıt gibi şehirler kumaş sanatının merkezlerinden olup kumaş endüstrisi açısından öncül şehirlerindendir.

Azerbaycan Kumaş Sanatı başlığı altında, XVI. ve XIX. yüzyıllar arasında üretilen kumaşlardan ve özelliklerinden, Azerbaycan Kumaş Endüstrisi başlığı altında da özellikle XIX. yüzyıldan itibaren üretilen bu kumaşların, ilk kurulan kumaş üretim fabrikası da dâhil olmak üzere endüstri ile olan ilişkilerinden bahsedilecektir. Bu bağlamda çalışma, iki başlık altında incelenmiştir:

1. Azerbaycan'da Kumaş Sanatı (XVI.- XIX. yy.)
2. Azerbaycan Kumaş Endüstrisi

Extended Absrtact

Azerbaijan, one of the centers of Turkish culture and art for centuries has made a cultural and economic contribution to the vast geography around it. The fabric of Azerbaijan that has developed and continued to exist nowadays, began to rise in the historical process since the XII century and reached its peak in the XVI century. The Azerbaijani fabric art has developed in almost every century, survived nowadays, and has become a leader in this field in a wide geography.

Fabric art, one of the oldest fields of art in Azerbaijan has reached its peak during the Safavid period, especially fabrics produced in palace workshops became famous all over the world. The reason for the popularity of fabrics is not only

the quality of weaving but also the beauty of the patterns. Palace life scenes, hunting, love scenes, banquets, nature and garden depictions have taken place among subjects of the paintings. During the Safavid period patterns of fabrics produced in palace workshops operating in different cities of the country were made by miniature artists working in workshops attached to the palace library. It's visible from the fabric samples that have survived nowadays that the texture and pattern properties of the fabrics along with their weaving technical properties have developed at an advanced level.

The most important material used in fabrics in Azerbaijan located on the Silk Road was silk. Although the development of silkworm breeding in the region was the result of cultural ties with the Far East, over time Azerbaijan has established trading in import and export of silk with its close neighbors. The silkworm breeding and the art of silk weaving have reached the highest level of development especially in the centers of Sheki, Shamakhi, Ganja, Karabakh, and Tabriz. Historically, the Azerbaijani silk fabrics attracted the attention of European countries and gained fame in various parts of the world, passing through Europe in the XIXth century. Today Azerbaijani fabrics have taken their places as a valuable collection in many museums of the world. Some pieces of the fabrics are preserved in foreign museums and some of them in the Azerbaijan History Museum and the Azerbaijan National Museum of Art.

In today's Azerbaijan, Baku, Sheki, Karabakh, Tabriz, Shamakhi, Ganja, Sumgayit, and other cities are centers of fabric art and are leading cities in the fabric industry.

The fabrics produced under the name of Azerbaijan Fabric Art between the XVIth and XIXth centuries especially since the 19th century, their characteristics and their ties with the industry as well as the first established fabric factory were discussed. In this regard, this research study was analyzed under two headings:

1. The textile of art in Azerbaijan (XVIth and XIXth centuries)

2. Azerbaijan textile industry

1. GİRİŞ

Bir tekstil ürünü olan kumaşın ticaret ve ekonomi alanlarında önemli bir yeri vardır. İnsanlığın başlangıcından beri kumaş değiş tokuş için kullanılan bir öge olmuştur. İlk zamanlarda aynı yerde yaşayan toplumlar arasında değiş tokuş/takas usulüyle kumaş ticareti yapılmıştır. Zamanla bu tür malzemeleri üreten insanlar bir araya gelerek esnaf gruplarını oluşturmuşlardır. Bu gruplar sayesinde mallarını daha geniş kitlelere satmışlardır.

Azerbaycan kumaşı, sanatın birçok alanında Avrupa ve çevresindeki geniş bir coğrafyaya önder olmuştur. Özellikle Avrupa, bu bölgedeki dokuma sanatı ve süsleme sanatlarının farkına XIII. yüzyıldan sonra varmış ve o dönemlerde ülkelerine bol miktarlarda kumaş ve halı götürmüştür. Avrupa'nın bu talebi, özellikle XVI ve XVII. yüzyılda Safevi Devleti döneminde en üst seviyelere çıkmıştır. Çünkü bu yüzyıllarda devlet destekli sanat atölyelerinde Azerbaycan tarihinin en güzel sanat örnekleri meydana getirilmiştir.

Azerbaycan kumaş dokumalarında genellikle canlı renkler tercih edilmiştir. Çoğu zaman zıt renkler birbirleriyle çok uyumlu bir şekilde kullanılmıştır. Bordo, lacivert ve bej renkler zeminde en çok tercih edilen renklerdir. Üzerindeki figür ve motif tasvirleri için açık ve canlı renkler tercih edilmiştir. Bu dokumalarda ağırlıklı olarak yün, ipek, altın ve gümüş teller; bazen de pamuk kullanılmıştır. Altın ve gümüş tellerin kullanılması, sanatsal değeri yüksek olan bu dokumalara daha da değer katmıştır.

Günümüze kadar ulaşmış kumaş örneklerinden, dönemlerine göre, kumaşların dokuma teknikleri ile motif ve desen özelliklerinin ileri seviyede oldukları görülmektedir.

Ulaşılabilen yazılı kaynaklardan, IX ve XII. yüzyılda Azerbaycan halkı dışında, Azerbaycan kumaşlarını özellikle Rusların çok fazla kullandığı anlaşılmaktadır (Güngör, 2007: 215). Kaynaklarda, asırlardır Şamahı ve Tebriz'e mal almak için gelen Rus işadamlarının bu kumaşların güzelliğine hayran kaldığı belirtilmektedir. Kayıtlara göre, bu kumaşlar başlangıçta tesadüfi olarak Rusya'ya gelse de daha sonra ihtiyaç hâline gelmiştir. Moskova Kremlin Silah Müzesi arşivlerinde Azerbaycan'dan elde edilen kumaşlarla ilgili birçok kayıt bulunmaktadır. Bu kayıtlar arasında en önemlisi, ilk kez 1663 yılında Demidov liderliğinde Rusya'da bir araya getirilen kayıtlardır (Güngör, 2007: 215).

Gurylan'ın "Prikaz Taynıkh Del" adlı yayınında, Ruslar tarafından Şamahı ve Tebriz'e gönderilen bir ekibin, 176-769 manattan (Azerbaycan para birimi) kumaş satın aldığı belirtilmektedir (Güngör, 2007: 215).

Azerbaycan'da kumaş sanatı, XII. yy. ile XV. yüzyılda en çok gelişen sanatlardan biri olmuştur. Özellikle XII. yüzyılda ipek kumaşların çeşitlerinin fazla oluşundan, dönemin yazarlarının eserlerinde de söz edilmektedir. Örneğin, Nizami Gencevi'nin "Hamse"sinde pek çok ipek kumaş türleriyle ilgili bilgiler yer almaktadır (Bünyadova, 1992: 38- 42).

XV. yüzyılda Tebriz, Gence, Erdebil ve Şamahı kentleri ülkenin önemli tekstil merkezleri olarak kabul edilmiştir. Gence halkı ipekböceği yetiştirmede ve kumaş yapımında ustalaşmışlardır. Ayrıca bu dönemde Şirvan'ın ipek kumaşları tüm dünyada ünlenmiştir (Paşayev, 2008: 136).

XV. yüzyılda Avrupa ile Asya'yı birbirine bağlayan uluslararası kervan yolları Azerbaycan'dan geçmektedir. Avrupalılar, Azerbaycan'daki ticaret merkezinden başta ham ipek, pamuklu kumaşlar vb. olmak üzere her türlü doğu malını satın almaktaydılar. Öte yandan malzeme, teknik ve bezeme özellikleri nedeniyle pek çok örnek; Batı'nın, yabancı koleksiyoner ve müzelerin ilgisini çekmiş, Azerbaycan kumaşları dünyanın dört bir yanına dağılmıştır.

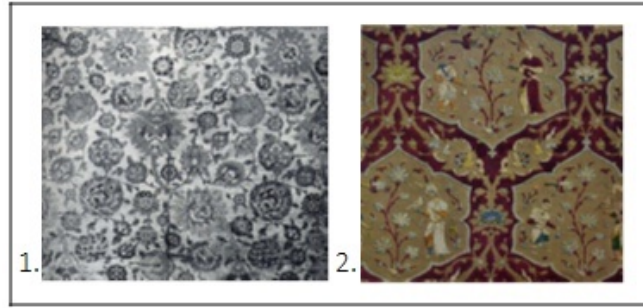
Bu bilgiler ışığında bu araştırmanın amacı, Azerbaycan kumaş sanatının özelliklerini ortaya koymak ve endüstri ile ilişkisini değerlendirmektir. Yazıda öncelikle, XVI. ve XIX. yüzyıl arası Azerbaycan kumaş sanatından, bu yüzyıllar arasından dokunmuş olan kumaşlardan, teknik ve tasarım özelliklerinden bahsedilecektir. Bu bilgiler Dünya müzelerinde yer alan kumaşlara ilişkin değerlendirmelerle birlikte, ünlü tarihçilerin, seyyahların ve hatta edebiyatçıların gözüyle Azerbaycan kumaş sanatı hakkında bilgiler kapsamında değerlendirilecektir. Daha sonra "Azerbaycan Kumaş Endüstrisi" başlığı altında kumaşların endüstriyle ilişkisine değinilecektir.

2. AZERBAIJAN'DA KUMAŞ SANATI (XVI.-XIX. YY.)

Ulaşılabilen kaynaklar tarandığında, XVI. yüzyılda, Azerbaycan'ın Tebriz, Erdebil, Şamahı, Gence ve diğer şehirlerinde dokunan eski kumaşların Bakü, Moskova ve Tahran (Azerbaycan İncesenet ve Tarihî Müzesi, Moskova Şark Halkları Müzesi, Kremlin Silah Müzesi- Moskova, Moskova Tarih Müzesi, Millî Müze - Tahran) gibi şehirlerde yer alan birçok ünlü müzede korunduğu görülmektedir. Bu yüzyıllar içerisinde yaşamış, ünlü Fransız gezginlerinden Chardin; günlüğünde Azerbaycan şehirlerinde yüzlerce kıymetli kumaş dokunduğunu belirtmekte ve bu kumaşlardan çok kıymetli olarak bahsetmektedir. Bahsi geçen kumaşların, kaynaklardan edinilen bilgilere göre Venedik, Cenova, Hollanda, Fransa ve İngiltere'de de büyük ilgi gördüğü anlaşılmaktadır.



Görüntü 1: 1. Saten kumaş, XVI. yy. Kremlin Silah Müzesi, Moskova (Güngör, 2007: 329);
2. Kadife kumaş, XVII. yy. Danimarka Dekoratif Sanat Müzesi, Kopenhag (Güngör, 2007: 343).



Görüntü 2: 1. Metal ipliklerle süslenmiş saten kumaş. Tebriz, XVI. yy. Millî Müze, Tahran (Güngör, 2007: 30);
2. Kadife kumaş, XVI. yy. Sanat Müzesi, Cleveland (Güngör, 2007: 341).

Bu dönemde Azerbaycan kumaşları Rusya'da da çok popülerdi. Ünlü Rus bilim adamı B. Denike, "Oryantal Sanatı" adlı eserinde; "Kızılbaş kadife ve zerba¹ malları bu dönemde Rusya şehirlerinde alıcılar arasında çok rağbet görmüştür." (Güngör, 2007: 215) demektedir. Bir Rus şarkısındaki "Sana Şamahı ipeğinden gömlek diktiririm." ifadesi bu tür ipeğin o dönem Rusya'daki önemine örnek olarak verilebilir.

Azerbaycan kumaşları XVI. yüzyıl Azerbaycan resim sanatı kapsamında değerlendirildiğinde dönemin Tebrizli ressamı arasında ekol isimler olan Sultan Muhammed, Mir Müsevvir, Mir Seyit Ali, Muhammedi Haravi, Şah Muhammed, Rıza Abbasî ve Gıyaseddin Ali'nin resimlerinde (Güngör, 2007: 225) pek çok özellikli Azerbaycan kumaşının yer aldığı görülmektedir. Resimlerdeki kumaşların bitkisel desenli olmalarının yanı sıra, çoğunlukla konulu desenli olduğu dikkati çekmektedir. Bitki desenli veya konulu kumaşlar olsun ikisinde de kullanılan kompozisyonların usta ressamların eliyle olduğuna kuşku yoktur. Bazı eserlerin üslubu incelenirken o dönemin ressamlarının üslubuna çok yakın (Güngör, 2007: 373) olduğu görülmektedir. Leyla ve Mecnun temasının işlendiği kumaşlar, av, savaş sahneleri, Hüsrev ve Şirin temalı kumaşlar, Ejderha ve Simurg (Anka) temalı işlenen kumaşlar dönemin minyatür ustalarına ve ressamlarına ait örneklerdir (Güngör, 2007: 374). Bu örneklerden yola çıkarak kumaş sanatında kullanılan kompozisyonların, aynı dönemin minyatür sanatçılarının eserleriyle de benzerlik gösterdiği anlaşılmaktadır.

¹ Azerbaycan'da kumaş ismi.

Kaynaklarda, 1667 yılında Şamahı ipeğinden Rus Çarı Alexey Alexeyevich Romanov için dikilen elbiseden de bahsedilmektedir. Prof. Dr. M. Geyderov ise araştırmasında XVII. yüzyılda Azerbaycan'dan Rusya'ya sevk edilen kumaşların tür ve miktarları hakkında bilgiler vermektedir. Rus bilim adamı A. N. Svirin araştırmasında o dönemin Azerbaycan kumaşlarının Rus duvar resimleri, süslemeler, ikonlar ve özellikle kumaşlar üzerinde büyük etkisi olduğunu belirtmektedir (Güngör, 2007: 215).

XVI. yüzyılda, Safevi döneminde Azerbaycan kumaş sanatı en üst seviyeye ulaşmıştır. Özellikle Tebriz, Gence Şamahı, Erdebil, Hoy, Beylegan, Berde şehirleri Azerbaycan kumaş dokumalarının merkezi olan şehirlerdir.

Bu dönemde saray atölyelerinde kadife kumaşlar üretilmektedir. Bu kumaşların çoğunda zeminler saten bağlantılarla oluşturulur ve nadiren düz çizgilerle birleştirilir. İster zemin isterse hav üzerinde olsun, farklı işlemlerle hazırlanmış ipek ipliklerin üretiminde altın ve gümüş tel kullanılmıştır (Paşayeva, 2006 b: 96).

Safevi döneminin kadife kumaşları, desen türüne göre grafik desenler ve dekoratif desenler olarak iki gruba ayrılabilir. XVI. yy.da kadife kumaşlarda genelde figüratif desenler bulunmaktadır. Kumaşlarda kullanılan temalarda, genellikle edebiyattan veya saray hayatından esinlenilmiştir. Bu kumaş desenlerinin, zamanın Tebriz minyatürlerine çok benziyor olması tesadüf değildir. XVI. yüzyılda özellikle kumaş desenlerinin ünlü minyatür ustaları tarafından yaratıldığı sanılmaktadır. Bu dönemin kumaş desenlerinde, karakterlerin işlemleri zarif bir şekilde dekore edilmiş, orijinal versiyona uygun olarak gerçekleştirilmiş, karakterlerin arasına çiçek desenleri yayılarak ve hoş bir ruh hâli ile serpiştirilerek desenin bütünlüğü sağlanmıştır. Bu tekrarlama yönteminin insanların dikkatini asla çekmediği düşünülmektedir. A. U. Pope, bu kumaşların kadife sanatının zirvesi olduğunu belirtmektedir (Paşayeva; 2006 a: 161).

XVI. yüzyılda sembolik kadife kumaşların kompozisyon temalarını incelediğimizde, tematik dairelerin çok geniş olmadığı fark edilebilir. Bunlar, farklı av sahnelerine ve bazı farklı temalar içeren edebî eserlere dayanmaktadır.

XVI. yüzyılda dokunan bazı Safevi kadifeleri inanılmaz bir bileşime sahiptir. Bu içerikler şifalı bitkiler, bulutlar ve rumi gibi temalardan oluşur. Sanatsal özelliklere ve üretim tekniklerine göre bu kumaşlar o dönemdeki dokuma sanatının zirvesidir ve günümüzde güzellikleriyle insanları cezbetmektedir (Paşayeva, 2006 c: 169).

Bu dönemin tüm saray kumaşları gibi kadife kumaşlar da kompozisyon türlerine göre dekoratif ve figüratif olarak ayrılabilir. Figüratif desenin kumaş kompozisyonunda ana figür olarak insan kullanılmış; bitkisel motifler, hayvan, kuş, doğa, göl vs. kullanılan tasvirler ile konuya bağlantı oluşturulmuştur (Paşayeva, 2006 c: 97). XVII. yüzyılın ortalarında ve sonrasında figüratif kumaşlar yavaş yavaş ortadan kaybolmuş, yerini bitki desenli kumaşlara bırakmıştır (Paşayeva, 2006 c: 97, 98).

Dekoratif kumaşların bileşiminde çeşitli çiçek desenleri, rumiler, bulutlar, ketebeler, gökyüzü cisimleri, yazı vb. şeyler kullanılmıştır. XVI. yüzyılda saray kadifelerinin büyük çoğunluğu sembolik olmasına rağmen, zaman zaman ortaya çıkan desenli kumaşlar da görünüşte geride kalmamıştır (Paşayeva, 2006 c: 97).



Görüntü 3: 1. Figüratif desenli kadife kumaş, XVI. yy. Cooper- Hewitt Millî Desen Müzesi, New York (Güngör, 2007: 321); 2. Ornamental desenli (Bitkisel motif kompozisyonlu) kadife kumaş, XVI. yy. Gardner Müzesi, Boston (Güngör, 2007: 166).

Bu dönem en çok beğeni gören kumaş çeşitleri ipek, atlas, diba, eba, elbiselik olarak ince keten kumaşlar, lampas ve kadifelerdir. Bu kumaşlarda ana malzeme olarak ipek, pamuk iplikleri, altın ve gümüş tel kullanılmıştır. Ayrıca bu dönem kumaş malzemelerini ve kumaş desenini yapan büyük ustalardan birisi Gıyas Ed-Din Ali, diğeri ise meşhur ressam Sultan Muhammet'tir. Bu ustalar kumaşlarda genellikle üç ana renk kullanmışlardır. Bunlar yeşil, pembe ve beyazdır. Maharetli ressamlar kumaşlarda mürekkeple kullandıkları kompozisyonları kendine has ve olağanüstü güzellikte yapmışlardır. Sanatçıların namı kendi ülkelerinin çok ötesinde, yakın ve uzak Doğu ülkelerine kadar gitmiştir. Dokuma kumaşla birlikte kumaşa nakış basma sanatı da XV.-XVI. yüzyılda başlamış, halkın rağbet ettiği desenli kumaşlar tercih edilmiştir (Tarlanov; Efendiyev, 1960: 58).

Kumaşa nakış basma işlemi genellikle keten veya ipek kumaşlara yapılıyordu. Bu nakışlar önce ağaç üzerine oyuluyordu. Ağaç üzerine oyulmuş nakışlar hem geometrik hem "nebatî" şeklindedir. En çok kullanılan nebatî nakışları buta, honça, farklı yaprak desenleri, zambak, lale ve gül nakışlarıdır. Geometrik nakışlarda ise daire, üçgen, dörtgen ve diğer geometrik figürler kullanılıyordu. Genelde nebatî nakışlar kumaşın ortasına yapılıyordu, geometrik nakışlar da çevresini süslüyordu. İpek kumaşlar üzerine kullanılan nakışlardan, farklı başörtüsü ve kelağayında istifade ediliyordu. Keten kumaşlarda kullanılan basma kumaşlar ise genellikle perde ve masa örtülerinde kullanılıyordu. Basma nakış kullanılarak üretilen kumaşlar en çok Azerbaycan'ın Bakü, Gence, Nahçıvan, Şamahı, Nuha ve Tebriz kentlerinde yapılıyordu (Tarlanov; Efendiyev, 1960: 60).

XVI. ve XVII. yüzyılda Azerbaycan kumaşlarıyla birlikte ipeği de çok ünlenmiştir. Azerbaycan ipeği özellikle Avrupa'da büyük ilgi görmüş ve Avrupa ülkeleri arasında daha çok İtalya'da ünlü olmuştur. İtalyan tüccarlar Azerbaycan'dan yüklü miktarlarda kumaş ve ham ipek satın alarak dokumuşlar ve farklı ülkelere satmışlardır. İtalyanların Azerbaycan ipeğine olan ilgisi XIII. yüzyıla kadar uzanmaktadır. XIII. yüzyılda Marco Polo yazılarında, Şamahı ve Berde'nin ipek ürünlerini övmektedir (Azizbeyova vd., 1972: 24).

Azerbaycan ipeği ve kumaşları Türkler arasında da büyük ilgi görmüştür. 1514 yılında Türkler, Sultan Selim'in emriyle Tebriz'i fethetmişlerdir. Bu fetihle birlikte, Tebrizli dokumacıların çoğu dokumacılığı geliştirmek üzere İstanbul'a götürülmüştür (Efendi, 2001: 133). Bu dönemde Azerbaycanlı dokumacılar İstanbul, Hindistan, Orta Asya ve diğer ülkelerde kumaş dokumaya devam etmişlerdir. Azerbaycan kumaşının bu kadar meşhur olmasının tek sebebi sadece

yüksek dokuma kalitesi ile renk ve desen özellikleri değildir. Bu kumaşların en önemli özelliklerinden biri de, aynı zamanda nakışlarla bezenmiş olmalarıdır. Kumaşlardaki nakışlarda, Azerbaycan'ın ünlü şairlerinden Nizami Gencevi'nin şiirlerinde bahsettiği temalar tasvir edilmiştir. Bu tasvirler Azerbaycan'ın XVI. yüzyıl minyatür sanatını anımsatmaktadır. Ünlü Fransız sanat tarihçisi Q. Mijon, "Müslüman Sanatı" adındaki kitabında bu kumaşlara olan hayranlığını "... Bin Bir Gecenin hikâyesiyle süslenmişler." sözcükleriyle dile getirmektedir (Efendi, 2001: 133). O dönemin ünlü ressamı Sultan Muhammed Rıza Abbasi (Rıza Abbasi) ve diğerleri, bu zarif resimlerin ortaya çıkmasında büyük katkılarda bulunmuştur. Ali ve Zerli adı verilen kumaşlar XVI. ve XVII. yy.da saray atölyelerinde dokunmuşlardır. Bu kumaşlar altın ve gümüş ipliklerle dokunmaktadır ve dünya pazarında giderek daha popüler hâle gelmektedir. Bu dönemde Azerbaycan'a gelen yabancı seyyahlar, dokumacıların üstün teknikle basit dokuma tezgâhlarında çok hızlı bir şekilde kaliteli kumaşlar ürettiğini söylemektedirler (Efendi, 2001: 133-134). Azerbaycan kumaşlarında kullanılan desen ve motifler en önemli özelliklerdir. Azerbaycan'da gül motifleri ile dokunan kumaşlar dokuma sanatında çok önemlidir. Bu kumaşların bir kısmı Azerbaycan Tarih Müzesinde ve Azerbaycan Millî Sanat Müzesinde korunmaktadır. Günümüzde hâlâ var olan, çiçek desenleriyle bezenmiş kumaşların en önemli örnekleri XV.-XVI. yüzyıla ait ipek kumaşlardır. Bakü'de Şirvanşahlar Sarayı'nda yapılan kazılarda bulunan ipek kumaş çok dikkat çekicidir (Efendi, 2001: 134). Bu ipek kumaşın rengi çimen yeşilidir. Kumaşta, kumaşın her tarafını kaplayan, çiçek açan bir gül ağacı tasvir edilmiştir. Aynı bölgede ortaya çıkarılan bir başka kumaş Azerbaycan Tarih Müzesi'nde muhafaza edilmektedir (Efendi, 2001: 134). Bu kumaşın kırmızı zemininde, çok canlı ve simetrik renkli karanfil çiçekleri yer almaktadır. Azerbaycan kumaşlarının, daha önce sözü edildiği gibi, konulu kumaşları da çok önemlidir. Tasvir edilen konularda insan, hayvan, kuş gibi figürler sıklıkla kullanılmaktadır. Daha önce çok yaygın ve basit tasvirler kullanılmış olsa da bu tasvirler XVI. ve XVII. yüzyıllarda en yüksek seviyeye ulaşmıştır. Bu dönemin kumaşlarında temalar arasında; aşk, savaş, av, saray yaşamı, her türlü toplantı ve insanların günlük yaşamı gibi konular önemli bir yere sahiptir. Bu tasvirlerin lirik görünümü insanların ilgisini çekmiştir.

XVI. ve XVII. yüzyılda dokunan kumaşlar, zamanın minyatür sanatından da etkilenmiştir. Azerbaycan'da dokunan eski kumaşlar arasında Moskova ve Kremlin Silah Müzesi'nde korunan, konulu kumaşlar önemli bir yer tutmaktadır. Bunlar arasında Rus Çar Boris Godunov'un tahtı, Prens İvan İvanoviç'in elbisesi ve Şamahı ipeği üzerinde Mikhail Feodoroviç Romanov'un elbisesi (Efendi, 2001: 136) yer almaktadır. Son örnekteki kumaşın mükemmelliği üzerine dünyadaki birçok ünlü sanat tarihçisi makaleler yazmıştır (Görüntü 5). Bu kumaş XIX. yüzyılda Müslüman Sanatı Sergisi'nde (Müni) sergilenmiş ve büyük ilgi uyandırmıştır.

Azerbaycan kumaşlarında konu tasvirleri çok önemlidir. Bu türde tasarlanmış kumaşlara, bitkisel desenli kumaşlardan daha çok özen gösterilmiştir. Bu tasvirlerde sıklıkla insan, hayvan ve kuş gibi figürler kullanılmıştır. Daha önce çok yaygın ve basit tasvirler kullanılmış olsa da bu tasvirler XVI. ile XVII. yüzyılda en yüksek seviyeye ulaşmıştır (Güngör, 2007: 217).

XVI. ve XVII. yüzyılda Azerbaycan'ı ziyaret eden yabancı gezginler arasında R. Johnson, T. Alrock, R. Reni ve R. Chinney de vardır. Bu gezginler ipek, altın ve gümüş ipliklerle dokunan kumaşlar hakkında çok önemli bilgiler sunmuştur (Azizbeyova; Atakisheva; Jebrailova ve Islamova, 1972: 33).

Moskova'daki Şark Halkları Müzesi'nde, Tebriz'de XVI. yüzyılda dokunan ipek kumaş bulunmaktadır (Görüntü 4-2). Yapılan araştırmalara göre bu kumaş ilk olarak İstanbul'da M. Kelekyan adlı bir antika dükkânında görülmüştür. Melekyan onu parçalara ayırarak birçok kişiye satmıştır. Kumaşın bir parçası şu an Kiev'deki Batı ve Doğu Sanatı Müzesi'nde, diğeri ise Moskova'daki Şark Halkları Müzesi'nde korunmaktadır. Bir süre sonra M. Kelekyan, Paris'e taşınmış ve bu kumaşın en önemli parçasını yanına alarak Paris Dekoratif Sanatlar Müzesi'ne satmıştır. Bugün, bu eser Paris'teki Dekoratif Sanatlar Müzesi'nde özenle korunmaktadır (Güngör, 2007: 217-218).



Görüntü 4: 1. Konulu ipekli kumaş, XVI. yy. Şark Halkları Müzesi, Moskova;
2. Kadife kumaş, XVI. yy. Metropolitan Müzesi, New York.

Safevi devletinin XVII. yüzyılda gerilemesi ve daha sonra Hanlıkların oluşması ticarete durgunluğa ve kumaş üretiminin zayıflamasına neden olmuştur.

XVII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren konulu kumaş üretimi tam bir durgunluk dönemine girmiş ve saray atölyelerinde daha çok bitkisel desenli kumaşlar üretilmeye başlanmıştır. XVII. Yüzyıl ve XVIII. yüzyıl sonlarında ipek kumaşların yanı sıra halkın kullandığı pamuk, yün ve keten liflerinden kumaşlar da yapılmıştır. Bu elyafların üretim teknolojisi artarak gelişmiştir. Bu durum, üretilen kumaşların kalitesini de artırmıştır. Üretilen kumaşların çoğu çizgili kumaşlardır. Özellikle kırmızı ve yeşil çizgili kumaşlara talep artmıştır (Aliye, 1964: 40). O dönemde yerel halk tarafından kıyafet için en yaygın olarak kullanılan kumaş türüne "mov" deniyordu. XVIII. yüzyılın ikinci yarısında yaşanan ekonomik kriz kumaş üretimini etkilemiş, bu dönemde kumaş üretiminde kullanılan hammaddelerin de kalitesinin düşmesine neden olmuştur. Dolayısıyla üretilen kumaşlar kaba ve basit desenlerle kullanılmıştır. Baskı yöntemleriyle bezeme çok yaygınlaşmıştır. Azerbaycan'ın Şamahı, Gence, Tebriz, Şirvan vb. bölgelerinde de baskı tarzında kalıp ve nakış yöntemleriyle bezenen desenli kumaşlara büyük talep olmuştur.

XVIII. yüzyıldan itibaren pazardaki pamuğa olan talebin artması nedeniyle ülkeye ticaretle uğraşan yabancıların gelişi, tekstil endüstrisi için değerli hammadde üretiminin genişletilmesini zorunlu kılmıştır. XIX. yüzyılın başlarında insanlar sadece ihtiyaçlarını karşılayan gazlı bez, dokuma kumaş, mavi nakış vb. kumaşlar da üretmişlerdir (bez dokuma, mavi nakışlı vb.).

XVI. yüzyıldan XVII. yüzyıla kadar dokunan kumaşlar kaliteli olup renk ve desen özellikleri açısından yüksek bezeme özelliklerine sahiptir. Güngör (2007); *"XVII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren konulu kumaş üretimi tam bir durgunluk dönemine girdi ve saray atölyesi daha fazla bitki desenli kumaşlar üretmeye başladı."* (Güngör, 2007: 220) demektedir. XVIII.-XIX. yüzyılda ise Azerbaycan'da dokunan kumaşın desen unsurları, zarafetini ve güzelliğini büyük ölçüde kaybetmiştir. XVIII. yüzyıldan itibaren bu kumaşlarda Batı Avrupa desenleri de yer almaya başlamıştır. Konulu kumaşların üretimi yerini geometrik ve bitkisel desenlerle süslenmiş kumaşlara bırakmıştır (Güngör, 2007: 166).

XIX. yüzyılda Azerbaycan'ın Rusya'ya katılmasından sonra gözlemlenen ekonomik canlanma, tekstil alanında da etkili olmuştur. İlk kumaş fabrikaları ortaya çıkmış, bu fabrikalarda ve el tezgâhlarında çeşitli kumaşlar üretilmiş ve bazı şehirlerde kumaş üreten el tezgâhlarının sayısında da artış görülmüştür. Örneğin, Şamahı'da yer alan bu fabrikaların bazılarında el tezgâhlarında ganovuz kumaş (ekose desenli, renkli, ipek kumaş çeşidi) üretilmiştir (Kerimov, 1992: 157).

XIX. yüzyılda üretilen kumaşları desenlerine göre üçe ayırabiliriz:

1. Şeritli kumaşlar (cicim, alaca, has kırmızı, tetinlik vs.),
2. Ekose kumaşlar (ganovuz, darayı, mov, tafta vs.),
3. Bitkisel desenli kumaşlar.

Azerbaycan'da "cecim; cicim tekniğiyle desenlendirilmiş, çözgü yüzlü bir dokuma türü olup Türkiye'deki cicim dokumasından farklıdır. Geçmişte Şamahı ustaları tarafından dokunan cecimler, Şirvan'da daha çok giysilik olarak kullanılmıştır. *"Genellikle giysilik kumaş tipinde olmasına rağmen cecimler, yer yaygısı olarak da kullanılmıştır."* (Guliyeva; Acar: 2018: 22,23).

Şeritli kumaşlar grubuna giren cecim kendi içinde de ayrılabilir. Çünkü bu kumaşların bir kısmı sadece şeritli üretilse de bir kısmında şeritlerin içerisi çeşitli küçük nakışlarla süslenmiştir. XIX. yüzyılda üretilen bitkisel desenli kumaşlar, elbiselik kumaşlar ve parça hâlinde üretilen sofa bezi, başörtüsü, yatak örtüsü vs. kumaşlara ayrılabilir (Kerimov, 1992: 157). Şunu da kaydetmek gerekir ki bu dönemde Azerbaycan'da üretilen kumaşların desenleri Rusya, İran, Orta Asya ülkeleri gibi çevre ülkelerde üretilen kumaşların desenleri ile benzerlik göstermektedir.



Görüntü 5: Nahçıvan'dan beş dar parçanın birleştiği cecim kumaş örnekleri
Kaynak: (Muradov, 2013: 63).

Farklı bir dokuma türü olan şedde yün, pamuk ve ipek ipliklerle dokunur. Dokuma yüzeyinde çözgü ve atkı iplik sistemi bulunmaktadır. Genellikle lacivert ve kırmızıçizgili şeddeler veya lacivert ve kırmızı dama (kare) desenlidirler (Guliyeva; Acar, 2018: 30). Şeddeleri:

1. Düz şeddeler (saya),
2. Kareli (damalı) şeddeler,
3. Tasvirli (mazmunlu) şeddeler olarak gruplandırılabiliriz.

Düz (Saya) Şeddeler: Azerbaycan'da yüzyıllardır şal adı altında üretilmiştir. Daha önceleri şallar basit ve karmaşık dokuma yapılarla üretilirdi. Basit dokuma, çözgü ve atkıdan oluşmakta iken (iki keten iplik); karmaşık (mürekkap) dokumada atkı ve çözgü haricinde üçüncü iplik genellikle farklı bir renkte kullanılırdı. Farklı coğrafyalarda (Türkiye ve

İran) “tırmeşal” adı ile bilinen karmaşık örgülü şalların merkezi Azerbaycan (güney bölgesi) idi. Basit dokuma şalları Şamahı, Berde, Nahçıvan ve Tebriz’de üretilmekteydi. Buralarda kalın ve ince dokuma şal şeddeler üretilmekteydi. Saya (şal) genel olarak yer tezgâhlarında dokunmaktadır. Çoğunlukla desensiz ve tek renklidir (beyaz, siyah, kahverengi, kiremit kırmızısı, gri vb.). Koyun, deve ve keçilerin yumuşak liflerinden yapılır (Guliyeva; Acar, 2019: 30).

Damalı Şeddeler: Bu tür şeddelerin görüntüsü genel olarak karelerden oluşur. Kare ve dikdörtgen desenli halılar, satranç şemasını andırmaktadır. Dokumacılar buna “kâğıt kesigi” de demektedirler. Damalı şeddeler evlerde şilte, yorgan, perde, çarşaf, çanta vb. eşyalarda kullanılmıştır. Eşya yüzeyleri, Karabağ ve Gazah halılarında olduğu gibi hayvan ve kuş motifleri ile süslenmiştir. Desenler takviyeli atkı ile yapıldığından örgü üzerinde nakış gibi görünmektedir (Guliyeva; Acar, 2019: 30, 31). Kompozisyon, dokumacının becerisine bağlıdır. Örgü ustası kareyi küçültür ve genişleterek, çizgiyi oluşturan renk sıralamasını artırıp azaltarak ve renk değişiklikleri yaparak şeddenin görsel kalitesini belirler (Görüntü 6-1,2). Damalı şeddeler çoğunlukla yün, ipek ve çok az pamuk ipliğinden dokunmuştur. Bayram ve düğünlerde kıyafetler damalı şeddeden işlenir, perdeler ve şilteler dikilir, bey (damat) çadırları kurulurdu (Tağıyeva, 2015: 35).



Görüntü 6: 1. Damalı şedde (yün) kumaş. Karabağ mektebi (ekolü). Kelbecer şehri. Millî Azerbaycan Tarihî Müzesi. XX. yy. ortaları; 2. Damalı-tasvirli şedde kumaş. Karabağ mektebi (ekolü). Azerbaycan Halısı ve Halk Tetbigi Sanatı Devlet Müzesi. XX. yy. sonu (Aliyeva, 2013: 128, 130).

Mazmunlu Şeddeler: Karabağ’da çeşitli halı üretim yerlerinde (özellikle Ağcabedi, Kelbecer ve Gazah) üretilen yüzlerce mazmunlu şedde örneği tüm dünyaya dağılmıştır. “Devili” olarak da adlandırılan mazmunlu şeddeler, dokuma tekniğini ve renk uyumunu korumuştur. Kabarık desen, halının yüzeyine çok ince dokunmuştur (Guliyeva; Acar, 2018: 31). Mazmunlu şeddeler genellikle halı olarak diğerleri ise kumaş olarak üretilmiştir.

XIX. yüzyılın başlarından XX. Yüzyıl başlarına kadar olan dönemi, Azerbaycan’da kumaş üretimi açısından 3 aşamaya bölmek gerekir. Birinci aşama 1800-1830 yıllarını kapsar ve daha karmaşık desenli, pahalı, el üretimi kumaşların daha fazla üretilmesiyle dikkat çeker. 1830-1860 yıllarını kapsayan ikinci aşamada bu tip kumaşlar yerini alaca, ganovuz, mov gibi kumaşlara bırakır. Üçüncü aşama, 1860-1920 yıllarını kapsar ve bu dönemde el tezgâhları ile kumaş üretimi tamamen duraklama dönemine girmiştir. Bu dönemde sadece “kelağayı”² tipli kumaş üretimi korunmuştur ki onun da

² Azerbaycan’a özgü ipek başörtüsü.

dokuma merkezleri Şamahı, Gence, Şeki ve Şuşa (Aliyev, 1964: 28) olmasına rağmen Tebriz, Gence, Şamahı, Şeki ve Nahçıvan'da da yüksek kaliteli kelağayılar yapılyordu.

Kelağayılar, XIX. yüzyılda "heratı ve isperék" olarak da adlandırılmıştır. Kelağayılardan en önemli özelliği, ara saha merkezinde bulunan "göbek, mecmeyi-gül ve medahil" adını verdikleri madalyondur. Madalyona "göl, honça ya da şems" denilmekteydi. Desenler tahta veya metal kalıplarla yapılmaktaydı. Desenleri ahşap veya metal kalıplardan yapılmıştır (Paşayeva, 2008: 136). Kelağayının en büyük özelliği sıcak veya serin tutmasıdır. Bu eşsiz ürünü yaratmak başlı başına bir süreci gerektirir. Saf ipekten yapılmış iki ayak ve iki sağlam dokuma tezgâhında (Görüntü 7- 1) dokunup baskı ve desen yapılan kelağayılardan (Görüntü 7- 2) farklı ebat ve renk seçenekleri bulunmaktadır (Görüntü 7- 3) (Paşayeva, 2008: 136).



Görüntü 7: 1. İpek kelağayının tezgâhta dokunması. 2. Desenlendirilmesi. 3. Eşarp olarak çeşitleri.
(<https://bakucorner.az/az/milli/about-kelaghayi.html>. E.T. 27.09.2020).

3. AZERBAIJAN KUMAŞ ENDÜSTRİSİ

Dokuma merkezlerinin nerelerde olduğunu belirtmeden önce, dokuma endüstrisinin genel özelliklerini belirtmek yerinde olacaktır.

Dokumacılık, uzun bir zamanda gelişen ve geniş organizasyon isteyen sanat kollarındandır. Dokuma merkezlerinin asırlar boyu aynı il ve yörelerde bulunması rastlantı değildir. Tarihte ipek üreten yerler belirli sayıdadır ve yerleri çok ender olarak değişir. Çünkü tekstil endüstrisi, hammaddeye bağlı üretimi ve kalifiye elemanlarla geniş bir örgütlenme sonucunda gerçekleştirilir.

Kumaş dokuma sanatı; deseni yaratan, o dönem nakkaş olarak nitelendirilen tasarımcıların ve o deseni dokuyan dokuma ustalarının uyumlu çalışmalarından oluşan bir sanat koludur. Ustalıkla çizilen desenlerin uygulanması, ancak çok usta dokumacılar sayesinde gerçekleştirilir.

Azerbaycan'da ilk dokuma fabrikası, 1897 yılında Azerbaycan'ın önemli şahsiyetlerinden olan Z. Tağıyev tarafından kurulmuştur. Z. Tağıyev için dokuma fabrikasının yapılması o kadar da kolay olmamıştır. Fabrikanın hazırlanması 6 yıl sürmüş ve 5.000.000 manat (Azerbaycan parası) altın para harcanmıştır. Ayrıca fabrikanın yapımı için izin alınmasına da oldukça para harcanmıştır. Z. Tağıyev bu fabrikanın yapılması ve izni için Rus dokuma endüstrisinin kralı sayılan Morozov başta olmak üzere, büyük fabrika sahipleriyle karşı karşıya gelmiş ve onlarla mücadele etmiştir. Onlar bu fabrikada hazırlanan kumaşın ucuza mal olmasından; İran, Türkiye ve Türkistan pazarının ellerinden çıkmasından korkmuşlar ve rekabetten rahatsız olmuşlardır (Süleymanov, 1987: 16).



Görüntü 8: XIX. yy. Azerbaycan zenginlerinden olan Z. Tağıyev.
(<https://azengu.org/milyoncu-v%C9%99-xeyriyy%C9%99ci-haci-zeynalabdin-tagiyyev/> E.T. 08.09.2020)

Bu fabrikanın kurulması, Kafkasya’da bezin fiyatını aniden birkaç defa ucuzlatmıştır. Bu olay Yakın ve Orta Doğu’yu da etkilemiştir. Z. Tağıyev tarafından kurulmuş olan fabrikanın dokuma tezgâhları İngiltere’den getirilmiştir. Ayrıca, fabrika Rusya’da dönemin en modern teknolojisi ile donatılmış işletmelerinden biri hâline gelmiştir. Aynı zamanda, bu zaman diliminde Azerbaycan’a Avrupa’dan 2.500 makine ve tezgâh getirilmiştir. Fabrikada senede otuz milyon metre bez dokunmuştur. Bakü’de kurulan kumaş fabrikası sadece Azerbaycan’da değil Kafkasya’da da ilk ve tek kumaş fabrikası idi. Maalesef bu fabrikada sadece bez üretilmesine izin verilmiştir. Üretilen kumaşlar fabrikanın ilk kuruluş senelerinde Kafkasya’da, Türkistan’da ve İran’da satılmıştır. Fakat fabrikanın kuruluşunun üç dört sene sonrasında Müslüman ülkeler tarafından sadece ölülerin defni için (kefen) satın alınmaya başlanmıştır. Adı geçen fabrikada dokunan bezler aynı zamanda er/efe giysisi için Mekke’ye, hac ziyaretine gidenler için hacılara, satılmış, ayrıca, Kerbela ve Horasan’ı ziyarete gidenler tarafından da satın alınmıştır. (Süleymanov, 1987: 17).

Tağıyev Rusya’nın dokuma fabrikalarının ipliğe olan ihtiyacını görerek Azerbaycan’da bir dokuma fabrikası açılmıştır. Kafkasya’nın en büyük fabrikası olan bu fabrikada 1430 işçi çalışmaktadır. Fabrika işçilerinin çoğunluğunu Azerbaycan Türkleri oluşturmaktadır. Fabrika; işçilerin ev, sağlık merkezi, okul, yemekhane ve mescit gibi bütün ihtiyaçları ayrıntılı bir şekilde düşünülerek yapılmıştır. Bu fabrikada üretilen kumaşlar ilk olarak Kafkasya’ya, Türkistan’a ve İran’a; daha sonraları birçok İslam ülkesine satılmıştır. Bu kumaşlar hac ve kutsal yerlere gidenler için, ölülerin defninde kullanılmaktadır. Hacı Zeynalabdin Tağıyev’in kurduğu bu kumaş fabrikası Bakü şehrinin gelişmesinde büyük katkı sağlamıştır. Türkiye ile de ticari görüşmeler yapan Tağıyev, Türk ordusunun kumaş ihtiyacını karşılamak amacıyla Trabzon valiliği ile görüşmüştür(Doğan, 2018: 128).

Azerbaycan’da ilk dokuma fabrikasını tesis eden Tağıyev, aynı zamanda dünya genelinde pamuğa duyulan ihtiyacı dikkate alarak o dönem Azerbaycan’da ilk pamuk üretim tesislerini de kurmuştur. Tağıyev, bu stratejik ticari hamle ile pamuk üretiminde ve bu hammaddenin işlenmesinde dünya genelinde belirleyici bir konum elde etmiştir (Swietochowski, 1988: 37–42).

Azerbaycan’da pamuktan daha ön planda olan tekstil hammaddesi, ipektir. İpek kumaş üretiminde ham ipeğin temini en başta gelen sorundur. Bu da ipekböceği yetiştirmekle başlar ki bu konuda en belirleyici konu iklimdir. Azerbaycan iklimi de ipek böceği yetiştirmek için çok uygundur. İpeğin kozasından çıkarılması, ham ipeği eğirme, boyama, dokumaya hazırlama, desenin yaratılması, teknik ve estetik yönlerin birleşerek ürünün ortaya çıkması için uzun evrelere ihtiyaç vardır. Bu evrelerden sonra, ekonomik hatta politik organizasyon gelir ki bu da bitmiş kumaşı içte ve dışta değerlendirmek ve pazarlamaktır.

Azerbaycan'da ipekçiliğin yaygın olduğu bölgelerden biri Karabağ'dır. Kayıtlara göre, Karabağ'ın ipekçilik tesisleri esasen Şuşa ve Cebrail şehirlerinde yerleşmiş olup XX. yüzyıl başlarında Şuşa şehrinde 12, Cebrail şehrinde ise 5 tane ipek üreten fabrika bulunmaktadır. Bu fabrikaların bazıları makine ve buhar kazanları ile donatılmış büyük fabrikalardır. Karabağ'ın ipekçilik endüstrisinde anonim şirketler de faaliyet göstermiştir. Anonim şirketlerden biri XX. Yüzyıl başlangıcında Şuşa kazasında kurulmuştur. Bu fabrikalar esas itibarıyla Şuşa kazası sınırları içinde bulunuyordu. Fabrikalar o dönem için modern olan teknoloji temelinde kurulmuştur.

Azerbaycan'da ipekli dokumacılığın durumu, Rusya tarafından işgal edildiği dönemde değişim göstermiştir. Azerbaycan'ın Rusya tarafından siyasi işgali, 1930'lu yıllardan başlayarak ekonomik işgale dönüşmüştür. Bu süreçte Rusya öncelikle, Rusya sanayisinin hammadde ihtiyacını karşılamak için Kafkasya'ya yönelmiştir. Bu amaçla, Kafkasya'da ipekçiliği ve ticaret sanayisini geliştiren bir kampanya düzenlenmiştir. Azerbaycan'da üretilen ipeğin, İtalya ipeği kalitesinden geri kalmadığı söylenmektedir. Bu dönemde Şeki şehir nüfusunun ekonomik hayatında ipekçiliğin başlıca yer alması bir dizi yardımcı sanat alanlarının (boyacılık, tekelduz³ vb.) geniş ölçek almasına neden olmuştur. Şeki ipeğinin bir kısmı yurtdışına ihraç edilmiş; kalan bölümü ise yerel imalathanelerde, Azerbaycan halkının gereksinimi için kumaş üretiminde kullanılmıştır. Şeki ustaları; ipekten, millî renklendirmeye sahip, desenli kelağayı üretimi yapmışlardır.



Görüntü 9: Buta desenli kelağayı.

(<https://bakucorner.az/az/milli/about-kelaghayi.html>. E.T. 25.09.2020)

“İpek Yolu” üzerindeki Şirvan bölgesi, Azerbaycan'da ipekböcekçiliği yapılan alanlardan biridir. Bölgenin en eski şehirlerinden biri olan Şamahı'nın ipek dokuması, Orta Çağ gezginleri ve tarihçilerinin eserlerinde keşfedilmiş; bu kumaşlar ve kaliteli ham ipek birçok Batı ve Doğu ülkesine pazarlanmıştır (Paşayeva, 2008: 135).

İpek eşarp kelağayı, Azerbaycanlı kadınların başlığıdır. Kelağayının ilk örneği 5-7. yy.da Mingçeçevir'de görülen altın işlemeli, ipek eşarplardır. İtalyan gezgin Marko Polo, XIII. yüzyılda Şamahı ve Berde şehirlerindeki ipek eşarplardan bahsetmiştir (Sadıhova, 2014: 50). Farklı yıllarda Azerbaycan'ı ziyaret eden gezginlerin ve diplomatların notlarında kelağayıyla ilgili bilgiler yer almaktadır.

İpek, Azerbaycan'a ilk kez M.Ö. I ve II. yüzyılda, Doğu mallarının ticaretiyle gelmiştir. Bu süreçten sonra, özellikle Orta Çağ'dan itibaren Şeki, Şervan, Basgal, Gence'de geleneksel ipek dokuma merkezleri kurulmuştur. VIII. yüzyıldan sonra ipek üretimi Azerbaycan halkının geleneksel işi hâline gelmiştir (Sadıhova, 2014: 50).

³ Azerbaycan'a özgü kumaş üzerinde dikme sanatıdır.



Görüntü 10: Basgal'da üretilen kelağayı.
(Alişah TALIBOV'un arşivinden)

İpek dokuma geleneği Şeki'de günümüze değin devam etmiştir. "Şeki-İpek" isimli ipek fabrikasında şu anda 800-900 çeşit kelağayı, ayrıca modern kelağayılar ve atkılar üretilmektedir. Bu sayı, sipariş sayısına göre artmaya devam etmektedir. Fabrikanın ürünleri hem yerel pazarda hem de yurtdışı pazarlarında satılmaktadır. Çoğunlukla İran'a ihraç edilmektedir. Şeki ve İsmayılı şehirleri kelağayı üretiminde diğer şehirlere oranla ileridedir (Sadıhova, 2014: 51).



Görüntü 11: Azerbaycan kelağayı.
(<https://bakucorner.az/az/milli/kelagayi-prod/kelagayi-377.html>, E.T. 17.09.2020)

Azerbaycan kelağayı UNESCO Somut Olmayan Kültürel Miras listesine "Kelağayı Sembolizmi ve Geleneksel Sanatı" adı altında, Mihriban Aliyeva'nın⁴ desteğiyle 26 Kasım 2014'te kaydedilmiştir. (<http://unesco.preslib.az/az/page/SpJVzRQP3v>, E.T. 17.09.2020). Bu sayede Azerbaycan medeniyetinin, geleneklerinin korunması ve gelecek nesillere aktarılması mümkün olmuştur.

⁴ Mihriban Aliyeva, Azerbaycan Cumhurbaşkanı İlham Aliyev'in eşi; 21 Şubat 2017 itibarıyla Azerbaycan Cumhuriyetinin cumhurbaşkanı yardımcısı; Yeni Azerbaycan Partisi Genel Başkan Yardımcısı aynı zamanda Haydar Aliyev vakfının başkanı ve UNESCO iyi niyet elçisidir.

Azerbaycan’da kadınlar, yaşa bağlı olarak farklı renk ve formlarda kelağayı kullanmaktadır. Bu nedenle, yaşlı kadınlar kelağayı bir şalma veya dinga (kafa bandı) olarak giymeyi tercih etmekte; genç kadınlar ve kızlar onları fular olarak giymektedir. Yas günlerinde kadınlar siyah veya kahverengi kelağayı takmakta ve genellikle düğün için parlak olanları kullanmaktadır. Düğünden hemen önce düzenlenen kına gecelerinde gelinin başı kırmızı bir kelağayı ile örtülmekte, ellerine ve ayaklarına kına yapılmaktadır. Dolayısıyla, kelağayı geçmişten günümüze sosyal statüye bakılmaksızın Azerbaycan kadınlarının gardıroplarında yer almıştır.



Görüntü 12: Azerbaycan Cumhuriyeti, Büyük Millet Meclisi Kültür Komite Başkanı, Azerbaycan Milletvekili, Ganira PAŞAYEVA. (Kişisel arşivinden, kendisinden izin alındı, 18.09.2020)

Kelağayıya olan ilgi günden güne artmaktadır. Azerbaycan’da moda tasarımcılarının koleksiyonlarında yer almaktadır. Bu bağlamda, Gulnara Khalilova’nın koleksiyonunu örnek gösterebiliriz. Khalilova ipekten üretilmiş kelağayının tarihsel süreci, üretim teknikleri, desen özellikleri açısından gerekli araştırmaları yapmış; konuya ilişkin görsel ve kavramsal göndermelerle tasarımlarını ortaya koymuş; konuyu işleyeceği tasarım atmosferini oluşturarak renklerini, desen ve doku değerlerini içeren “İpek Servet” isimli koleksiyonunu hazırlamıştır (Görüntü 13).



Görüntü 13: Gulnara Khalilova’nın “İpek Servet” Koleksiyonu. (<https://news.milli.az/interest/862051.html>, E.T. 17.09.2020).

Azerbaycan kumaş endüstrisinde XIX. yy.a geri dönecek olursak XIX. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak perdelik veya fabrika üretimi olan yurt dışı üretimleri Azerbaycan'da yayılmaya başlamıştır. Azerbaycan'ın dış ülkelerle ticari ilişkileri giderek genişlemiştir. Fakat daha sonra Rusya kendi fabrikalarında üretilen ürünlerin satışını düzenlemek amacıyla başka ülkelerden tekstil ürününün getirilmesine ve satılmasına yasaklama koymuştur.

XIX. yy. sonlarına doğru Azerbaycan'dan ihraç edilen sanayi malları az olduğundan ülkede sanayinin durgunluğu ve yabancı malların rekabeti sonucunda mevcut zanaat meslekleri iflas etmiş; Rusya'dan pamuk, yün, ipek, kumaş vb. getirilmiştir. Rusya'dan İran'a siyah ve kırmızı ipek, buzağı derisi, bafta, gümüş, kaplama; İran'dan Rusya'ya ham ipek, ipek ve pamuk kumaşlar, koyun derisi taşınması Rusya'nın hâkimiyetinde olan Azerbaycan ekonomisinin gelişmesini sağlamıştır. Ancak akabinde yerli tekstil üretiminin gittikçe zayıflaması özellikle giyim ürünleri seçiminde kendini göstermiştir.

Araştırmaya dayanarak şunu söyleyebiliriz "XIX-XX. Yüzyıl başlarında Tebriz'de ipek, atlas, diba, darayı, tafta, gülbendi (renkli ipek kumaş türü), ganovuz, mehmer⁵ (mehmel), gülmehmel, zerhara, tirme, elice, zeri-nasiri (Nesreddin Şah'ın onuruna adlandırılmış) mahud⁶, gülger (keçi derisini taraklarken çıkan gezil⁷den dokunan kumaş), çit, semender (ince çit kumaş), kerbas (kalın bez), ağ banu (beyaz renkli ince kumaş, düğünlerde taç yaprakları olarak kapatıyorlardı), gars (hafif tül kumaş), ençuçeki (Yezd'de dokunan sert kumaş), saten vb. geleneksel/yeni tür, yerli ve ithal kumaş çeşitleri kullanılıyordu". Bu dönem kullanılan kumaşların ana malzemesini ipek, pamuk, yün, keten vs. oluşturmaktadır (Memmedova,2016: 332).



Görüntü 14: Kumaş örnekleri (Çingiz Gacar'ın özel koleksiyonundan, Bakü).
(Memmedova, 2016: 333).

⁵ Kadife.

⁶ Kumaş ismidir.

⁷ Kalitesiz yün.

1925'te Azerbaycan'da ipekli kumaş dokuyan mahud fabrikası Gence'de hizmete açılmıştır. Dut ağaçlarının dikilmesi, çoğalması ve ipek kozasının gelişmesi sayesinde Azerbaycan'da ipek endüstrisi oluşmuş ve ipekçiliğin merkezi, iklim koşullarının uygunluğu ile Şeki şehri seçilmiştir. 1931 yılında Şeki'de ipek tesisi faaliyete başlamıştır. İkinci Dünya Savaşı'na kadar olan yıllarda birkaç büyük işletme inşa edilmiştir. Gence'de mahud fabrikası, birkaç pamuk temizleme fabrikası (Gence, Ucar, Salyan, Berde), Şeki ve Hankendi'nde ipek eğitim merkezleri, Bakü'de çorap-triko fabrikası, iki dikiş ve bir ayakkabı fabrikası hizmete sunulmuştur. 2. Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda birkaç büyük işletme inşa edilmiştir. Mingeçevir şehrinde tekstil fabrikası, Sumgayıt şehrinde iplik, üst örme ve dikiş fabrikaları, Gence şehrinde dikiş fabrikası, Ordubad şehrinde koza açan fabrika, Nahçıvan şehrinde alt trikotaj, dikiş ve halı fabrikaları, diğer şehirlerde de dikiş fabrikalarını örnek verilebilir.

1990'lı yıllardan sonra faaliyete başlamış sanayi fabrikalarına 1999'da Şeki şehrinde kurulan "Sheki-İpek" JSC fabrikası örnek verilebilir. Fabrika; ipek iplik, pamuk ipliği, ulusal ipek eşarplar (kelağayı), ipek halılar (el yapımı), ipek ve pamuk kumaşlar üretmektedir. Ürünlerini Rusya Federasyonu, İran, Çin ve Türkiye'ye ihraç etmektedir. 2005'te Yevlah şehrinde kurulan "Gilan Deri" LLC, 2008 yılında "Akkord" şirketler grubunun Ağstafa bölgesinde kurduğu dikiş fabrikası, Şirvan şehrinde pamuk temizleme fabrikası, Bakü'de MKT Üretim-Ticari MMC'nin Bakü iplik fabrikası, Salyanda "Atanur" firmasının yün işleme fabrikası, 2009'da "Şeki İpek" ASC'nin nezdinde kurulan yeni kozan açan imalathanesi, 2010 yılında faaliyete geçen Daşkesen rayonunda yeni dikiş imalathanesi, Sumgayıt şehrinde "İntertekstil" ASC, Saatli ilçesinde 2011 yılında kurulmuş olan iplik fabrikası, 2014'te Gence şehrinde kurulan "Ganja Textil" JSC (<http://www.azembassy.at/files/Azerbaijan%20products%20catalogue.pdf>) fabrikaları sayılabilir. Ganja Textil fabrikasında tekstil el sanatları, kumaş, gazlı bez, hidroskopik pamuk üretilmektedir. İhracat yaptığı ülkeler; Rusya, Gürcistan, Türkiye ve Tunus'tur.

Günümüzde "Gilan Tekstil Parkı" fabrikasının ürettiği çeşitli ürünlerde hammadde olarak Azerbaycan'da yetiştirilen pamuk kullanılmaktadır. Kumaşlar %100 pamuk ipliği ile dokunan, içeriğinde herhangi bir kimyasal katkı malzemesi olmayan, insan sağlığı için güvenilir olan bu pamuklu kumaş ile askerî giysiler, havlu, banyo bornozu, yatak-yorgan örtüleri, yorgan ve yastık gibi ev tekstili; oteller, spor alanları için öngörülen çeşitli ürünler üretilmektedir. Tüm ürünler uluslararası kalite standartlarına uygundur ve çevreye zarar vermeyen ürün olarak kabul edilmektedir. "Gilan Tekstil Parkı" ürünlerinin Türkiye, Rusya, Ukrayna başta olmak üzere, bazı ülkelere ihraç edilmesi yönünde birtakım başarılı anlaşmalar yapılmıştır.

SONUÇ

Ulaşılabilen kaynaklardan, Azerbaycan kumaş sanatının eski dönemlere dayandığı ve Azerbaycan'ın her yüzyılda ilerleme kaydederek bu günlere gelmiş, sanatın birçok alanında Avrupa ve çevresindeki geniş bir coğrafyaya önder olmuş ülkelerden biri olduğu görülmektedir. Özellikle Avrupa'nın Azerbaycan kumaşına olan talebi, XVI ve XVII. Yüzyıl Safevi Devleti döneminde en üst seviyelere ulaşmıştır. Çünkü bu yüzyıllarda, kumaş başta olmak üzere, devlet destekli sanat atölyelerinde Azerbaycan tarihinin en güzel sanat örnekleri ortaya çıkartılmıştır.

XVII. yüzyılda Safevi Devleti'nin zayıflaması, daha sonra hanlıkların oluşması ticarette de durgunluk yaratmış ve kumaş üretimini zayıflatmıştır. Fakat XVIII. yüzyıldan başlayarak ülkeye ticaretle uğraşan yabancıların gelmesi ve piyasada pamuğa talebin artması, ipek dışında hammaddenin üretimini genişletmek gerekliliğini ortaya koymuştur.

Azerbaycan kumaş endüstrisinde dikkati çeken diğer bir konu, kumaş merkezlerinin asırlar boyu değişmemesidir. Kaynaklarda, en eski dokuma merkezleri olarak Gence, Şeki, Karabağ, Bakü, Şamahı ve Şirvan şehirlerinin isimleri geçmektedir. Bugün de bu şehirler üretimlerine devam etmektedir. Ayrıca, dokuma kumaşlarda, hammadde olarak ağırlıklı olarak yün, ipek ve pamuk kullanılmıştır. Kumaşlarda altın ve gümüş tellerin kullanılması, sanatsal değeri yüksek olan bu dokumalara daha da değer katmıştır. Günümüze kadar ulaşmış kumaş örneklerinin teknik ve tasarım özellikleri incelendiğinde Azerbaycan kumaşlarının ileri seviyede oldukları görülmektedir.

Kaynaklar

- ALİYEV, F. (1964). Azərbaycan Ticareti, 18. yy. Birinci Yarı, Bakü.
- AZİZBEYOVA, P. A.; Atakisheva, M. I.; Jebraïlova, M. A.; İslamova, V. M. (1972). Azerbaijan National Clothing, Moscow.
- BABADJANOV, S. G. (2003). Ekanomika predpiyatıy şveynoy promışlennosti. Moskova: Akademiya.
- BİER, C. (1987). Woven From the Soul, Spun From the Heart, Washington; Hali, April 1992, Is.62, p. 147.
- BÜNYADOVA, Şirin (1992). Nizami ve Etnografiya, Bakü: Elm.
- DOĞAN, Nuh (2018). Filoloji Araştırma Örnekleri Kitabı, Ankara: Nobel Akademik yayıncılık.
- EFENDİ, Rasim (2001). Azərbaycan İncəsənəti, Bakü: Çarşıoğlu.
- GULİYEVA, M.; ACAR, S. (2018). "Azərbaycan'ın Havsız Halılarının Bir Grubu Hakkında Araştırma", Kesit Akademi Dergisi, Yıl: 4, Sayı:14, ss. 541-563.
- GÜNGÖR, Tuncay (2007). Azərbaycan Dokuma Sanatında Minyatürün Yeri, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı, Erzurum.
- KERİMOV, K. (1992). Azərbaycan İnce Sanatı, Bakü: Işık yayın evi.
- MEMMEDOVA, İlhamə (2016), "Tebriş Şeherinin Maddi Medeniyyəti", Bakü: Çarşıoğlu neşr.
- MURADOV, Vidadi (2013). Nahçıvan Halçaçıları (Nahçıvan Dokucuları), Bakü: Elm.
- PASHAYEVA, Valida (2006 a). Safevi Dönemi Azərbaycan Kadife Kumaşları, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, Sayı 9, ss. 157 -173.
- PAŞAYEV, T. S. (2008). Azərbaycan Tarixinin Tədrisində Tələbələrə İqtisadi Biliklərin Verilməsi Yolları, Bakü: Mütercim.
- PAŞAYEVA, Valide (2006 b). Safevi Dönemi Figüratif Kompozisyonlu Azərbaycan Kadife Kumaşlarının Kompozisyon Özellikleri, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, Sayı 10, ss. 95-120.
- PAŞAYEVA, Valide (2006 c). Safevi Dönemi Ornömental Kompozisyonlu Azərbaycan Kadife Kumaşlarının Kompozisyon Özellikleri, Sayı 17, ss. 93-112.
- PAŞAYEVA, Valide (2008). Azərbaycan'ın Başgal Köyü Kelağayı Dokumaları. Sanat Dergisi, Cilt 0, Sayı 13, ss. 135-145.
- SADIHOVA, Sevil (2014). "Azəri Modern Kadın Gardırobunun en önemli ögesi ipek kelağai", Türk Dünyasında Kadın ve Moda Panel Bildirilri ve Defilesi, 5-7 Mayıs 2014, Eskişehir: Ülkü Ofset.
- SÜLEYMANOV, Manaf (1987). Eşitdiklerim, Okuduklarım, Gördüklerim, Bakü: Azərbaycan Dövlət Neşriyatı.

Swietochowski, T. (1988). Müslüman Cemaatten Ulusal Kimliğe Rus Azerbaycan'ı 1905–1920. Çev. Nuray Mert. Bağlam Yayınları: İstanbul.

TAĞİYEVA, Röya (2015). Azerbaycan Halı Ensiklopedisi, Bakü: AXDM.

TARLANOV, Mamed; EFENDİYEV, Rasim (1960). Azerbaycan Halk Sanatı. Bakü: Azerbaycan Uşag ve Gencler Edebiyatı neşriyatı.

http://www.anl.az/down/meqale/baki_xeber/2015/may/436638.htm, E.T. 18.09.2020

<https://azengu.org/milyoncu-v%C9%99-xeyriyy%C9%99ci-haci-zeynalabdin-tagiyev/> E.T. 08.09.2020.

<https://news.milli.az/interest/862051.html> , E.T. 17.09.2020.

<http://unesco.preslib.az/az/page/SpJVzRQP3v> , 17.09.2020

<https://bakucorner.az/az/milli/kelagayi-prod/kelagayi-377.html> , E.T. 17.09.2020

<https://eksisozluk.com/ketebe--184991>, E.T. 18.09.2020

<http://www.azembassy.at/files/Azerbaijan%20products%20catalogue.pdf>, E.T. 18.09.2010

BİLİM, FELSEFE, SANATTA HAREKET KAVRAMI VE TASARIMDA HAREKETİN ANLAMI*

THE CONCEPT OF MOTION IN SCIENCE, PHILOSOPHY, ART AND THE MEANING OF MOTION IN DESIGN

Derleme

Erkan Beyaz
erkanbeyaz@gmail.com, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9007-8730>

Öz

Bu çalışma, hareketli tasarım elemanlarının durağan görüntülere göre daha güçlü uyaran etkisi yarattığı ön kabulüne dayanır. Hareket konum değiştirme eylemidir. Felsefenin hareketi araştıran özel bir kolu vardır. Hareket felsefesi olarak bilinen bu alan, hareketin varlığı ve doğası üzerine odaklanır. Newton doğadaki hareketleri bütünlüklü bir yaklaşımla açıklamak amacıyla kütle çekim ve hareket yasalarını ortaya koymuştur. Einstein'ın geliştirdiği Özel Görelilik Kuramı, Newton yasalarının ışık hızlarında geçerliliklerini yitirdiğini göstermiştir. Einstein, ışık hızının her koşulda sabit olduğunu, ancak zamanın uzayıp kısalabileceğini, uzayın da eğilip bükülebileceğini göstermiştir. Newton'un nesnelere uygulanan kuvvetlerin etkilerini açıklayan yasalarını yayımladığı yıl, av sahneleriyle ünlü Fransız ressam Jean-Baptiste Oudry'nin doğum yılıdır. Oudry de dahil olmak üzere Barok Dönemde resimdeki hareket yanılsaması veya doğrudan hareket kullanımı sanatçıların ana meseleleri arasındadır. 19. yüzyılda görüntüleri hareketlendirme çabalarının ürünleri olarak Taumatrop, Fenakistiskop, Zoetrop gibi icatlar ortaya çıkmıştır. Aynı yıllarda icat edilen fotoğraf makinesi görüntüleri hareketlendirme umudunu yeni bir düzeye taşımış, ardından sinemanın doğuşuyla yeni bir dönem başlamıştır.

Anahtar Kelimeler: Hareket, Bilim, Felsefe, Resim, Sanat

Abstract

This study is based on the assumption that design elements in motion produce a stronger stimulus effect than stationary images. Motion is the action of changing position. Philosophy has a special branch that explores motion. This area, known as the philosophy of motion, focuses on the existence and nature of motion. Newton introduced the laws of gravitation and motion to explain the movements in nature with an integrated approach. Einstein's Theory of Special Relativity showed that Newton's laws were no longer valid at the speed of light. Einstein showed that the speed of light is constant under all conditions, but that time can be stretched and space can be bent. The year Newton published his laws explaining the effects of forces applied to objects is the birth year of the French painter Jean-Baptiste Oudry, famous for his hunting scenes. The illusion of motion or the use of direct motion in painting during the Baroque period, including Oudry, are among the main issues of the artists. In the 19th century, inventions such as Taumatrop,

* Bu çalışma yazarın Doç. Dr. Didem ÇATAL danışmanlığında İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Tasarımı Anasanat Dalı Grafik Tasarımı Programında tamamlanan “Hareketli Grafiğin Gelişimi ve Sosyal Farkındalık Konulu Hareketli Afiş Uygulamaları” adlı sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

Fenakistiskop, and Zoetrop emerged as the products of the efforts to animate the images. Invented in the same years, the camera took the hope of animating images to a new level, and then a new era began with the birth of cinema.

Keywords: Motion, Science, Philosophy, Painting, Art

Genişletilmiş Öz

Bu çalışma, hareket halindeki tasarım öğelerinin durağan görüntülerden daha güçlü bir uyarıcı etkisi ürettiği varsayımına dayanmaktadır. Bu etkinin nedenini araştırmak için bilim, felsefe ve sanatta hareket kavramının nasıl ele alındığı üzerinde durulacaktır. Hareket, konum değiştirme eylemidir. Felsefenin hareketi araştıran özel bir dalı vardır. Hareket felsefesi olarak bilinen bu alan, hareketin epistemolojisi ve ontolojisine, yani hareketin varlığı ve doğasına odaklanır. Parmenides, Elealı Zenon, Herakleitos ve Demokritos gibi hareket felsefesiyle uğraşan Antik Yunan ve Romalı filozoflar bilim felsefesinin gelişmesine katkıda bulundular. Hareket kavramının değişimle yakın ilişkisini ve değişime neden olan etmenlere odaklanan Efesli Herakleitos, her şeyin bir akış içinde olduğunu ve sürekli değiştiğini öne sürmüştür. Herakleitos, akış doktrininin şu ünlü benzetme ile örnekledi: " Aynı ırmaklara girenlerin üzerinden farklı sular akar." Ona göre varlığın özü olan ateş asla hareketsiz kalmaz; dünyamız ateşten geliyor ve sonunda ateşe dönecek. Bu bir akış döngüsüdür ve sonsuza kadar ateşe girip çıkacaktır. Herakleitos'la yaptığı tartışmalarla ünlü Parmenides, varoluşun sonsuzdan sonsuza kadar "bir" ve kalıcı olduğunu öne sürmüştür. Ona göre varlık yaratılmamıştır, yok edilemez ve bir hareket içinde değildir. Parmenides varlığın değişimini reddeder. Parmenides'in çağdaşı ve kurduğu Elea Okulu üyelerinden biri olan Elea Zeno, Parmenides'in hareket hakkındaki düşüncelerini desteklemek için yarattığı paradokslarıyla ünlüdür. Zenon Paradoksları olarak bilinen bu felsefe problemleri, Aristoteles tarafından derlenmiş ve Fizik adlı metinle günümüze ulaşmıştır. Zenon, hareketle ilgili dokuz benzer sorun ortaya koydu. Her birini ayrı ayrı çürüten Aristoteles, hepsini temsil edeceğini düşündüğü üç paradoksu öne çıkardı. Bunlar Aşil ve Kaplumbağa, Dikotomi ve Ok paradokslarıdır. İlk iki paradoks uzayı, sonuncusu zamanı parçalara böler. Hareketin imkansızlığını vurgulayan bu paradokslar, dönemlerinde bile kolayca çürütülse de ünlerini bugüne kadar korumuştur. Bilim ne mutlak hareketi ne de mutlak hareketsizliği kabul eder. Kaçınılmaz olarak, bir nesnenin hareket ettiğini söylemek için bir referans noktasına ihtiyaç vardır. Fakat evrende her şey hareket halinde olduğu için mutlak hareket imkansızdır. Newton, doğadaki hareketleri bütünsel bir yaklaşımla açıklamak için yerçekimi ve hareket yasalarını ortaya koydu. Einstein tarafından geliştirilen Özel Görelilik Teorisi, Newton yasalarının ışık hızında geçerli olmadığını gösterdi. Einstein, ışık hızının her koşulda sabit olduğunu, ancak zamanın sıkışabileceğini veya uzayabileceğini ve uzayın bükülüp dönebileceğini gösterdi. Newton ve Einstein'ın çalışmalarıyla değişen evren imajı sadece bilimsel yaklaşımı yeniden şekillendirmekle kalmamış, aynı zamanda 20. yüzyılın başından günümüze kadar sanatı derinden etkilemiştir. Fransız ressam Jean-Baptiste Oudry Newton'un kütle çekim yasalarını yayınladığı yıl doğmuştur. Barok Dönemde resimdeki hareket yanılsaması veya doğrudan hareket kullanımı sanatçıların ana konuları arasındaydı. Oudry, resimlerindeki figürlerin nasıl görüldüğünden çok bu figürlerle hareketi nasıl gösterebileceğine odaklandı. Modern Dönemde sanatçılar, 19. yüzyılın ilk yarısında Barbizon Okulu ve Pre-Raphaelite Kardeşler'in etkisiyle atölye dışına çıkma alışkanlığı kazanmışlardır. Empresyonizm'de sanatçılar, dış mekandaki ışık ve renklerdeki hızlı değişimi hızlı fırça darbeleriyle yakalamaya çalışmıştır. Fütüristler Sanayi Devrimi'nden sonra modernleşmeyle gelen kentsel yaşamdaki tüm değişiklikleri yaratıcı yıkım ve militarizm adına övmüşlerdir. Resim yüzeyinin üstüne üst üste yerleştirilen ve şeffaf bir şekilde yeniden üretilen şekiller yardımıyla hareket izlenimi oluşturulmaya çalışılmıştır. Soyut dışavurumcular tuvali yere serip dolaşarak resim sürecini bir "olay"a dönüştürmüşlerdir. Bu akımın en önemli sanatçılarından biri olan Jackson Pollock, Action Painting'de zemine serilen tuvale boyaları döküp sıçratarak vücudunun tuval üzerinde yarattığı harekete odaklanmıştır.

Extended Abstract

This study is based on the assumption that design elements in motion produce a stronger stimulus effect than stationary images. To investigate the cause of this effect, it has been emphasized how the concept of motion is handled in science, philosophy, and art. Motion is the action of changing position. Philosophy has a special branch that explores motion. This area, known as the philosophy of motion, focuses on the epistemology and ontology of motion, i.e. the existence and nature of motion. Ancient Greek and Roman philosophers, who dealt with the philosophy of movements such as Parmenides, Zeno of Elea, Heraclitus, and Democritus, contributed to the development of the philosophy of science. Thinking about the close relationship of the concept of movement with change and the factors that led to change, Heraclitus of Ephesus suggested that everything was in flux and was constantly changing. Heraclitus exemplified the flux doctrine by this famous analogy: "Upon those who step into the same rivers, different and ever different waters flow down.". According to him, fire, which is the essence of being, does not stay still for a moment. Our world comes from fire and will eventually return to the fire. This is a cycle of flow and will forever enter and exit the fire. Parmenides, who is famous for his discussions with Heraclitus, suggested that existence was "uniform" and permanent, from infinity to eternity. Parmenides rejected the changing of existence and stated entity (or class of such) with specific predicationals as eternal, imperishable, a continuous whole, unmoving, unique, perfect, and uniform. Being a contemporary of Parmenides and one of the members of the Elea School he founded, Zeno of Elea was famous for his paradoxes that Parmenides had created to support his thoughts on the movement. These philosophical problems, known as Zenon Paradoxes, were compiled by Aristotle and reached today with the text called Physics. Zenon posed nine similar problems on the movement. Aristotle, who rebutted each of them individually, highlighted the three paradoxes he thought would represent all of them. These are Achilles and Turtle, Dichotomy, and Arrow paradoxes. While the first two paradoxes divide the space, the last one divides the time into pieces of dots. These paradoxes, which emphasize the impossibility of the movement, have preserved their fame until today even though they were easily refuted even during their periods. Science accepts neither absolute motion nor absolute immobility. Inevitably, a reference point is needed to say that an object is moving. But since everything is in motion in the universe, absolute motion is impossible. Newton introduced the laws of gravitation and motion to explain movements in nature with a holistic approach. The Theory of Special Relativity developed by Einstein showed that Newtonian laws were not valid at the speed of light. Einstein showed that the speed of light is constant under all conditions, but time can squeeze or stretch, and space can bend and twist. This change in the image of the universe not only has reshaped the scientific approach, it also has influenced the arts deeply from the beginning of the 20th century to date. The year when Newton published his laws describing the effects of the forces applied to objects was the birth year of the French painter Jean-Baptiste Oudry, famous for his hunting scenes. In the Baroque Period, including Oudry, the illusion of movement in painting or the use of direct movement were among the main issues of the artists. Oudry focused his attention on how he could show the movement with these figures rather than how the figures in his paintings looked. The artists, who wanted to keep themselves separate from traditional approaches in the Modern Period, gained the habit of going outside the workshops in the first half of the 19th century under the influence of Barbizon School and Pre-Raphaelite Brothers. In Impressionism, the first movement of the Modern Period, the artists tried to capture the quick change in light and colors outdoors using rapid brush strokes. Futurists rejected their past lifestyles and appearances and praised all the changes in urban life that came with modernization and modernism after the Industrial Revolution in the name of creative destruction and militarism. For futurism, the city, the industrial environment, and speed have been the most important concepts, and they have highlighted the moving forms that correspond to these concepts. It has been tried to create the impression of movement with the help of the shapes placed on top of the painting surface in a row and transparently and reproduced. The Abstract-expressionists turned the painting process into action by laying the canvas on the ground and walking around it. Jackson Pollock, one of the most important artists of this trend, made his paintings in the direction of the movement created by his body on the canvas by pouring and dropping the paints laid on the floor in Action Painting.

1. GİRİŞ

İnsan, eşya ve bilginin hareketi, tarım toplumuna dönüştüğümüz neolitik çağdan başlayarak yüz yıl öncesine kadar neredeyse hiç değişmeyen bir hızda gerçekleşmiştir. Oysa geçtiğimiz yüzyıl başlarında doğanlar büyük değişimler ortasında insanın aya ayak basışını, güneş sisteminin uzak bölgelerine gitmek üzere havalanan araçları görmüşlerdir. Yeni yüzyılın ilk çeyreğinde ise dünyanın hemen her yerinde sosyal ve kültürel yaşamın yeniden şekillenmesine tanıklık edilmektedir. Yaşadığımız hareket çağında insan, daha uzak yerlere daha çabuk varmakta, dünyanın öbür ucundaki bilgiye anında erişmektedir. Birbirini izleyen ilerlemeler biri doğayı kavramaya, diğeri de yeniden yorumlamaya odaklanan iki disiplini, bilimi ve sanatı birbirine daha da yaklaştırmıştır. Bilim ve sanattaki gelişmeler son yüzyıldaki hızlı değişimin kimi zaman itici gücü kimi zaman ise sonucu olarak ortaya çıkmaktadır.

Varlığının yaşamı, yokluğunun ölümü temsil ettiği hareket kavramı, kendisi ya da sebep olduklarıyla bilimsel, felsefi ve sanatsal araştırmaların hep merkezinde yer almıştır. Hareketi nasıl ölçeriz, hareket neden dikkatimizi çeker, hareketli elemanlarla oluşturulmuş anlatım yöntemlerine neden gerek duyulmuştur? Bu ve benzeri sorulara yanıtlar aramak için hareketin tanımı ve doğasından başlayarak felsefe, bilim ve sanatın hareket kavramı üzerine biriktirdiklerine göz atmak yerinde olacaktır.

2. HAREKETİN TANIMI VE DOĞASI

Konum değiştirme eylemine hareket denir (Glenn Elert, 2017). Değişen zamana göre konumlanan her nesne insanın ilgisini çekmiş ya da nesnelerin zamana göre yeniden konumlanmaları çoğu kez yaşamsal önem taşımıştır. Avcı atalarımız av hayvanlarının hareketlerini, göç yollarını ve mevsimsel davranışlarını gözlemlemiş, tarım yapmaya başlamasıyla birlikte bu faaliyetini planlamak için zamanda referans noktaları oluşturma gereği duymuştur; göksel nesnelerin belli bir düzende hareket ettiğini keşfetmiş ve bu düzeni takip eden takvimler geliştirmeyi başarmıştır. Bazen bir suyun hareketini, bir nehrin yayılıp çekilmesi gibi eşsiz bir döngüyü yakaladığında büyük uygarlıklar kurmayı başarmıştır. Örneğin Mısır uygarlığının temelini, kendi iklim kuşağındaki benzersiz tarımsal sulama olanağı oluşturmuştur. Doğu Afrika'nın dağlarında baharla birlikte erimeye başlayan kar ve Etiyopya yaylalarına dökülen muson yağmurları Nil nehrinin yaz boyunca taşkın yaşamasına, bu sayede kırgın çöl ortasında ve suya en gereksinim duyulan zamanlarda tarım yapılmasına olanak sağlamıştır (Hurst & Smith, 1999).



Görüntü 1: Mary Gölü'nde gece, Anderson Yaylası, Arizona, ABD.

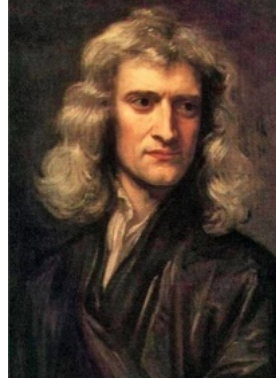
Fotoğraf: Jared Stern

Karanlık gökyüzünde hareket eden parlak yıldızlar, gezegenler ve gökadarlar, insanın yaşam mücadelesinde verdiği kısa molalarda izlediği en etkileyici görüntüleri oluşturmuştur. Bu göksel nesneler insanın insan olmasından beri, tarih öncesi göçlerden, düne kadar çöl geçen kervanlara yol göstermiştir. Günün farklı zamanlarına ve farklı mevsimlere göre değişen gökyüzü görüntüleri karmaşılaştıkça, bu görüntüleri zaman içinde değerlendirip sonuçlara varabilmek için

kayıt tutulmaya başlanmıştır. İnsanın bu çabası tarım faaliyetlerini programlaması ve takvim oluşturmaya gibi pratik faydalarıyla birlikte astronomi biliminin kaynaklarını oluşturmuştur (HistoryWorld, 2017). Günümüzde göksel nesnelerin hareketini gözlemek ve evrenin işleyişini anlamak, bilimsel bilgi biriktirme etkinliğinin ötesinde anlam ifade etmeye başlamıştır. Uzay teknolojisindeki gelişmeler bize, gezegenimize tehlike yaratma potansiyeli taşıyan göktaşlarını onlar daha yaklaşımadan yok etme yeteneği kazandırmaya başlamıştır (Williams, 2019). Buna göre her türlü hareket algısının, basit bireysel evrimsel hayatta kalma güdüsünün çok ötesine geçerek, gelişmiş gözlem araçları ve yöntemleriyle bütün bir gezegenin hayatta kalmasına hizmet ediyor olduğu söylenebilmektedir.

3. BİLİMDE HAREKET

Bilim ne mutlak hareketi ne de mutlak hareketsizliği kabul eder (Brown, 2018, s. 36). Einstein sonrası yerleşmeye başlayan evren tasviri, madde ve enerjinin doğasını açıklamak için bağıl (relative) ilişkilere başvurmuştur. Bir nesnenin bir referans noktasına göre konumu değişmiyorsa o nesnenin hareketsiz olduğu söylenir. Yine bir nesnenin hareketli olduğunu söylemek için kaçınılmaz olarak bir referans noktasına ihtiyaç vardır. Ancak evrende her şey hareket halindedir (Tyson, Liu, & Irion, 2000, s. 161). Mutlak hareketin olanaksızlığı da buradan kaynaklanmaktadır. Görelilik Kuramını kabul ederek aslında hareketin bağıl niteliğini de kabul etmiş oluruz; evrende konumu değişmez, sabit bir referans noktasının varlığı mümkün olmadığı için mutlak hareketten (relative motion) söz edilemez (Wählin, 1997, s. 7).



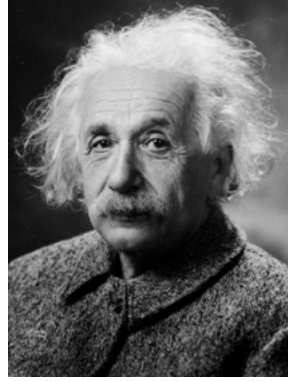
Görüntü 5: Godfrey Kneller, "Isaac Newton".

96x84 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1686, Cambridge Üniversitesi, İngiltere.

1666 yılında İngiliz bilimci Isaac Newton (1643-1727), evrendeki cisimlerin belli bir kuvvet ile birbirlerini çektiklerini, bu kuvvetin cisimlerin kütleleri ile doğru, aralarındaki uzaklığın karesiyle ters orantılı olarak değiştiğini ortaya koymuştur (Verlinde, 2011, s. 9). Kütle çekim (gravity) kuvvetini tanımlamasından 20 yıl kadar sonra hareket yasalarını içeren çalışmasını yayımlamıştır. Newton'ın kütle çekim ve hareket tanımları doğadaki hareketleri bütünlüklü bir yaklaşımla açıklaması nedeniyle döneminde heyecanla karşılanmıştır (Teerikorpi, 2009, s. 338).

Alman fizikçi Albert Einstein (1879-1955) tarafından ortaya konulan Özel Görelilik Kuramının yayımlandığı 1905 yılına kadar, Newton'ın yasalarının doğanın işleyişini mükemmel düzeyde açıkladığından şüphe duyan az insan vardır. Ancak gözlem tekniklerinin gelişmesiyle bu dönemden sonra Newton yasalarının gündelik gözlemlerde ve hesaplamalarda işe yarasa da atom altı ölçeklerde ve ışık hızlarında geçerliliklerini yitirdikleri anlaşılmıştır (Schreuder, 2014, s. 257).

19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde astronomi ve matematikteki ilerlemelerin olanak tanıdığı bazı gökyüzü gözlemleri yapılmıştır. Bu gözlemlere ve bazı hassas hesaplamalara bakıldığında, Newton mekaniğinin öngörülerinden farklı sonuçlarla karşılaşmaya başlanmıştır (Valtonen, ve diğerleri, 2016, s. 47). Einstein gözlem, hesaplama ve yasalar arasındaki bu uyumsuzluğu, işin içine bir gözlemci ekleyip zaman kavramını mekâna bağlayarak çözmüştür. Newton'ın tarif ettiği üç boyutlu uzayda evrensel bir "zaman" vardır ve evrenin her noktasından bu zaman aynı ölçülmektedir. Yani evrendeki bütün hareketler bu zaman sabitine göre hesaplanabilmektedir (Valtonen, ve diğerleri, 2016, s. 43).



Görüntü 6: Albert Einstein, 1947.
Fotoğraf: Orren Jack Turner

Einstein'ın evreninde ise tek sabit ışık hızıdır, bunun dışında madde, zaman ve mekân birbirlerine bağıl durumdadırlar. Birindeki değişim diğerlerini de değiştirmekte; yani zaman, mekân ya da maddeden herhangi biri, diğerlerine göre değişmektedir. Kurama adını veren de bu bağıllıktır (Görelilik: Alm. Relativität, İng. Relativity) (Picek, 2006, s. 212). Yerdeki ve gökteki nesnelerin hareketleri doğu dünyasından da batı dünyasından da çok sayıda bilimcinin yüzyıllar boyunca ilgisini çekmiştir. Gök cisimlerinin hareketleri üzerine sayısız gözlem, hareket kavramı üzerine sayısız çalışmalar yapılmıştır. Ancak taşları yerine oturtan, tarihsel birikimin oluşturduğu kâinat tasvirini netleştiren Newton ve Einstein tarafından gerçekleştirilen 17. ve 20. yüzyıllardaki bu iki sıçrama olmuştur. Değişen bu resim bilimdeki yansımalarının yanında, 20. yüzyıl sanatını da derinden etkileyecektir.

4. FELSEFEDE HAREKET

Felsefenin hareketi araştıran özel bir kolu vardır. Hareket felsefesi olarak bilinen bu alan, hareketin varlığı ve doğası üzerine çalışmaları içermektedir. Yine bu alan, hareketin epistemolojisi (bilgi kuramı) ve ontolojisine (varlık bilimi) odaklanırken, bizim algıladığımız şekliyle var olup olmadığı, eğer var ise ne olduğu ve nasıl olduğu sorularına yanıtlar aramaktadır (Nail, 2018, s.29). Hareket felsefesinin önemi, doğal sistemlerdeki değişim kuramları çalışmaları ve felsefedeki uzay ve zaman çalışmalarında ortaya çıkmaktadır (Huggett & Hoefer, 2006, s.12).

Antik Yunan ve Romalı Parmenides, Elealı Zenon, Heraklitos ve Demokritos gibi filozoflar hareket felsefesi ile ilgilenmişlerdir. Öyle ki, bu çalışmalar bilim felsefesinin gelişimine katkı sağlamıştır (Fraassen, 1970, s. 72).

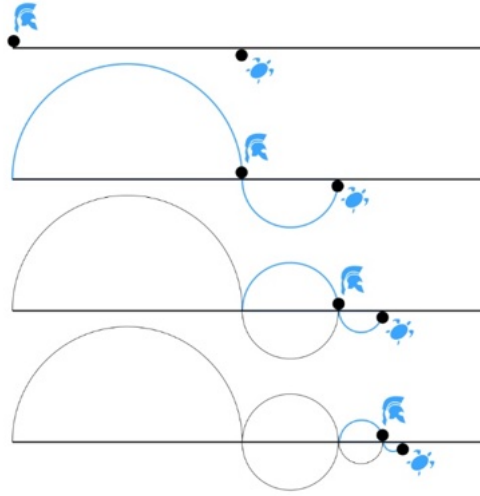
Hareket kavramının değişimle ve değişimi doğuran etkenlerle yakın ilişkisi, Yunan filozoflarını bu konu üzerine düşünmeye yöneltmiştir. Efesli Heraklitos (MÖ 535? - 475) her şeyin bir akış (flux) içinde olduğunu ve sürekli değiştiğini öne sürer. Akış öğretisini örneklemek için ünlü "Aynı ırmaklara girenlerin üzerinden farklı sular akar." (Kranz, 1984, s. 64) ifadesini kullanmıştır. Ona göre varlığın özü olan ateş bir an bile hareketsiz kalmamaktadır. Dünyamız ateşten gelmektedir ve sonunda yine ateşe dönecektir. Bu bir akış döngüsüdür ve sonsuza dek ateşe girip ateşten çıkacaktır. Heraklitos bu konuda şöyle demektedir: "Bütünün kendisi olan bu kozmosu ne bir tanrı ne de bir insan meydana getirmiştir. O, daima belli ölçülere göre yanan, belli ölçülere göre sönen ezeli ve ebedi ateştir." (Herakleitos, 2005, s. 89).

Heraklitos ile tartışmalarıyla ünlü Parmenides (MÖ 515 – 460) ise varlığın "bir" ve kalıcı olduğunu, sonsuzdan gelip sonsuza gittiğini öne sürmüştür. Ona göre varlık yaratılmamıştır, yok edilemez ve bir hareket içinde değildir. Parmenides varlığın değişimini reddeder. Çağdaşı ve kurmuş olduğu ekolün (Elea Okulu) üyelerinden olan Elealı Zenon (MÖ 495 – 430), Parmenides'in hareket üzerine düşüncelerini desteklemek için oluşturduğu paradokslarıyla ünlüdür. Zenon Paradoksları olarak bilinen bu felsefe problemleri Aristoteles (Aristo) (MÖ 384 – 322) tarafından derlenip Fizik (Phusike akroasis) adlı metniyle günümüze ulaşmıştır. Zenon hareket üzerine birbirine benzer dokuz problem ileri sürmüştür. Her birini tek tek çürüten Aristo, konunun özünü gözeterek, tümünü temsil edeceğini düşündüğü üç paradoks öne çıkarmıştır. Bunlar Aşıl ile Kaplumbağa, İkiye Bölünme (Dikotomi) ve Ok paradokslarıdır. İlk iki paradoks boşluğu bölerken sonuncusu zamanı noktalardan oluşan parçalara bölmektedir. Hareketin olanaksızlığına vurgu yapan bu paradokslar, dönemlerinde dahi kolaylıkla çürütülmüş olsalar da incelikli kurgularıyla günümüze dek ünlerini korumuşlardır (Huggett, 1999, s. 31).

4.1 Akileus (Aşil) ile Kaplumbağa Paradoksu

Bir yarış esnasında hızlı olan yavaş olanı asla geçemez, çünkü geride kalan ilk olarak öndekinin o anda başladığı noktaya ulaşmalıdır, o halde yavaş olan hep başta kalacaktır (Aristotle, MÖ 350).

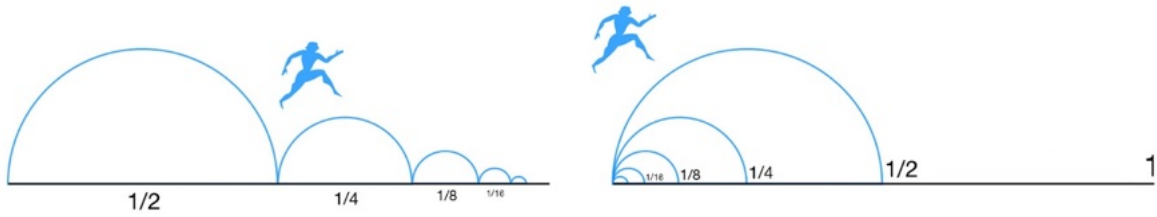
Aşil ve kaplumbağa bir yarışa başlarlar. Aşil kaplumbağaya 100 metre avans verir. Yarışçıların (biri hızlı, diğeri yavaş olmak üzere) sabit hızlarda koştukları varsayılır. Aşil rakibinin başlangıç noktasına ulaşması için 100 metre kat etmesi gerekmektedir. Aşil bunu yaptığı esnada kaplumbağa diyelim ki 10 metre ilerlemiş olsun. Aşil'in bu ikinci noktaya gelmesi bir zaman alacaktır. Ancak rakibi bu sürede yine ilerlemiş olacaktır. Aşil önceden rakibinin bulunmuş olduğu her noktaya ulaştığında rakibi o anda hep bir ileri noktada olacak ve bu döngü sonsuz küçüklükte mesafelere dek tekrarlanacaktır. Buradan Aşil'in kaplumbağayı asla yakalayamayacağı sonucuna ulaşılır (Aristotle, MÖ 350, VI. Kitap, 9. Bölüm).



Görüntü 2: Aşil ve Kaplumbağa paradoksu.

4.2 İkiye Bölünme (Dikotomi) Paradoksu

Hareket halinde olan öncelikle varış noktasının yarısına varmalıdır (Aristotle, MÖ 350, VI. Kitap, 9. Bölüm).



Görüntü 3: Dikotomi paradoksu.

Homeros bir yere gitmeye karar verir. Oraya varmadan önce yolun yarısını kat etmelidir. Orta noktaya geldiğinde kalan yolun yarısını, yani toplam yolun çeyreğini kat etmelidir. Bu çeyreği kat etmek için yine onun yarısına varmalıdır. Bu şekilde her aşamada kalan mesafenin hep önce yarısını aşmalıdır. Bu böyle sonsuza dek süreceği için Homeros asla gideceği yere varamaz.

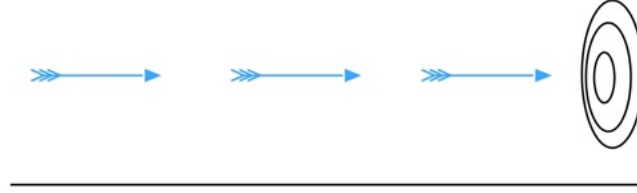
Zenon bu kurgudan yeni bir sorun daha ortaya çıkarmıştır. Aynı hikâyede bu kez Homeros yolun yarısına bile varamaz, çünkü bunu başarmak için yolun ilk çeyreğini aşmalıdır. Ancak bunun için bu ilk çeyreğin de yarısını aşmalıdır. Zenon'a göre bu durumda Homeros'un ilk adımı başlangıç noktası yönünde sonsuz kez kısılacak, gideceği yere varmak şöyle dursun, yerinden bile kimıldaması mümkün olmayacaktır.

$$\left\{1, \frac{1}{2}, \frac{1}{4}, \frac{1}{8}, \frac{1}{16}, \dots\right\} \text{ ya da } \left\{\dots, \frac{1}{16}, \frac{1}{8}, \frac{1}{4}, \frac{1}{2}, 1\right\}$$

Görüleceği gibi Zenon aslında aynı bakış açısını ters çevirmiş, ya da sahneyi tersten kurmuştur.

4.3 Ok Paradoksu

Eğer her şey durduğu yerde bir yer kaplıyorsa ve eğer her şey hareket halindeki her an böyle bir alanı işgal ediyorsa, o halde uçan ok hareketsizdir (Aristotle, MÖ 350, VI. Kitap, 9. Bölüm).



Görüntü 4: Ok paradoksu.

Bu paradoksta Zenon hareketin oluşması için, bir nesnenin işgal ettiği konumu değiştirmesi gerektiğini belirtir. Verdiği örnekte ok zamanın herhangi bir anında ne bulunduğu ne de bulunmadığı yere doğru hareket etmektedir. Bulunmadığı yere doğru hareket edemez çünkü o noktaya varması için geçecek zaman yoktur. Bulunduğu yere doğru da hareket edemez çünkü zaten halihazırda oradadır. Başka bir deyişle zamanın hiçbir anında hareket yoktur. Eğer her şey her an hareketsiz ise zaman tümüyle anlardan ibarettir ve hareket etmek olanaksızdır.

5. MODERN ÖNCESİ SANATTA HAREKET

Newton'ın nesnelere uygulanan kuvvetlerin etkilerini tanımladığı yasalarının yayımlandığı yıl aynı zamanda av sahneleriyle ünlü Fransız ressam Jean-Baptiste Oudry'nin (1686-1755) doğduğu yıldır. Barok sanatın hâkim olduğu yıllarda eserler veren Oudry'nin, kendinden önceki ve sonraki pek çok meslektaşının yaptığı gibi, resim yüzeyinde hareketi dondurma araştırmalarına giriştiği gözlenmektedir. "Geyik Avı" (Görüntü 7), "Av Köpeği ve Ördekler" (Görüntü 8), "Köpeğin Saldırdığı Kuğu" (Görüntü 9), "Saint-Germain Ormanında Geyik Avlayan XV. Louis" (Görüntü 10) gibi eserlerinde sanatçı, zamanın akışını durdurup, hareketin içinden birer görüntü yakalamaya çalışmıştır.



Görüntü 7: Jean-Baptiste Oudry, "Geyik Avı"
59x47 cm, Pano üzerine yağlıboya, 1731, Özel koleksiyon.



Görüntü 8: Jean-Baptiste Oudry, “Av Köpeği ve Ördekler”
Pano üzerine yağlıboya, 1742, Rohan Sarayı, Strasbourg, Fransa..

Oudry, fotoğrafın insan yaşamına girmesinden bir buçuk asır kadar önce ürettiği bu resimlerde, hareketin içinden kısacık anları tüm detaylarıyla göstermeye çalışmıştır. Sanatçı fotoğrafın olmadığı bir dünyada zamanı adeta tuval üzerinde dondurmıştır. Bu anlamda Oudry dikkatini, resimlerindeki figürlerin nasıl görüldüğünden çok, bu figürlerle hareketi nasıl gösterebileceği üzerinde yoğunlaştırmıştır. Görüntülerin mekanik yolla kaydedilmeye ve çoğaltılmaya başlandığı 19. yüzyıl sonlarına kadar bu tür eserler, hem sanatçılara hem de izleyicilere, poz veren modeller ya da vazodaki çiçeklerin hissettirdiğinden çok daha farklı duygular hissettirmiş olmalıdır.



Görüntü 9: Jean-Baptiste Oudry, “Köpeğin Saldırdığı Kuğu”
178x208 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1745, Kuzey Carolina Müzesi, Raleigh, NC, ABD.



Görüntü 10: Jean-Baptiste Oudry, “Saint-Germain Ormanında Geyik Avlayan XV. Louis”
390x210 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1730, Augustins Müzesi, Toulouse, Fransa.

19. yüzyıl sonlarına doğru, fotoğraf yaygınlaşmaya başlayana kadar, görüntüler henüz göründükleri gibi yüzeye aktarılmamış ve çoğaltılmamıştır. Konularını çoğunlukla dini kurumların taleplerinin belirlediği eserler, ressamların kişisel deneyimlerini, hayal güçlerini ve dönemlerinin yaşantılarını yansıtmıştır. İki boyutlu düzlemde hareketi dondurma ya da hareket yanılsaması yaratma teknikleri sanatın hep ilgilendiği konulardan olsa da bilim ve teknikteki gelişmeler görüntülerin düzlemler üzerinde yeniden üretilmesini mümkün kılan kadar, gerçekte hareket eden tek şey izleyicinin resim yüzeyini tarayan gözbebekleri olmuştur.

6. MODERN VE SONRASI SANATTA HAREKET

Modern Dönemde kendini geleneksel yaklaşımlardan ayrı tutmak isteyen sanatçılar, 19. yüzyılın ilk yarısında Barbizon Ekolü ve Ön-Raffaelocu Kardeşlerin etkisi altında atölyelerin dışına, açık havaya çıkma alışkanlığı kazanmışlardır. Modern Dönemin ilk akımı olan Empresyonizm’de sanatçılar, bu alışkanlığın ışığında açık havada çok hızlı değişen an içinde kesik fırça tuşlarıyla ışığı ve rengi yakalamak istemişlerdir (Görüntü 11).

Yine resim ve edebiyatta hareketi kendilerine konu olarak ele alan Fütüristler geçmişe ait yaşam biçimlerini ve görünüşlerini reddetmiş, Sanayi devrimi sonrasında makineleşme ve Modernizm ile gelen kent hayatındaki tüm değişimleri yaratıcı yıkma ve militarizm adına övmüşlerdir (Görenek, 2013, s. 66). Doğadan kopmadan makineleşmeyi kendilerine model alan sanatçılar dinamizme ulaşmayı hedeflemişlerdir. Bu dönemde Fütürizm için kent, endüstriyel çevre ve hız en önemli kavramlar olmuş, bu kavramlara karşılık gelecek hareketli formları öne çıkarmışlardır. Resim yüzeyine üst üste ve art arda saydam bir şekilde parçalanıp çoğaltılarak yerleştirilen biçimler yardımıyla hareket izlenimi yaratılmaya çalışılmıştır (Lynton, 1991, s. 88-89).



Görüntü 11: Claude Monet, “Empresyon, Gündoğumu”

48x63 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1873, Musée Marmottan Monet, Paris, Fransa.

Umberto Boccioni (1882-1916), hareketli formları ve biçim bozmalarıyla akımın en önemli sanatçısı olarak kendinden sonra gelen sanatçıları da etkilemiştir. Sanatçının 1911 tarihli “Ruh Durumları: Uğurlamalar, Gidenler, Kalanlar” (Görüntü 12 ve Görüntü 13) üçlemesinde yoğun dumanlar arasında gardan çıkmaya hazır lokomotif, yolcuların ve onları uğurlayanların hareketini ritmik fırça vuruşlarıyla yakalamayı başarmıştır. Üçlemeden “Gidenler” adlı resimde ise hareket halinde olan bir trenin penceresinden gelir geçer manzarayı yoğun kesik fırça vuruşlarıyla yansıtmıştır.

Başka bir Fütürist sanatçı, İtalyan ressam Carlo Carra’nın 1912 tarihli “Tasmalı Bir Köpeğin Dinamizmi” (Görüntü 14) adlı eseri hareketi gösterme arzusuyla dikkat çekmektedir. Sanatçı köpek, tasma ve sahibinin, bir gezinti sırasında yaratmış oldukları her bir hareketi birbiri ardına ve üst üste koyarak yüzeyde birbirini takip eden parçalı saydam formlardan oluşan dinamik bir etki yaratmıştır.



Görüntü 12: . Umberto Boccioni, “Aklin Durumu I, Uğurlamalar”
71x96 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1911, Modern Sanatlar Müzesi New York, ABD.



Görüntü 13: Umberto Boccioni, “Aklin Durumu II, Gidenler”
71x96 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1911, Modern Sanatlar Müzesi New York, ABD.



Görüntü 14: Giacomo Balla, “Tasmalı Bir Köpeğin Dinamizmi”
91x110 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1912, Albright–Knox Sanat Galerisi, New York, ABD.

Fransız sanatçı Marcel Duchamp Fütürist eğilimlerle yapmış olduğu 1912 tarihli “Merdivenden İnen Çıplak No-2” adlı eserinde (Görüntü 15) merdivenden inen bir çıplağın merdivenin başından sonuna oluşturacağı her bir hareketi parçalayarak ritmik hareketler içinde ardı ardına ve kimi zaman birbiri üzerine eklemleyerek resmetmiştir. Sonrasında ise Duchamp sanatı, “izlenerek kavramaktan” “düşünerek kavrama” noktasına taşımış ve hazır nesneyi (ready-made) sanatın içine dahil etmiştir (Whitham & Grant, 2013). Bu bağlamda yaptığı ilk çalışmalarından bir diğeri ahşap bir taburenin üzerine monte ettiği ve çevrildiğinde hareket edebilen bisiklet tekerleği olmuştur (Görüntü 16). Çalışmada Eiffel Kulesi gibi Paris’in 1900’lerdeki modern kent ikonlarından biri olan Dönme Dolap’tan esinlendiği düşünülmüştür (Housefield, 2012).

1920’lerden sonra Konstrüktivizm akımı içinde Vladimir Tatlin hareketin en önemli figürü olmuştur. Sanatçı ilk olarak 1913-14 yıllarında Paris’e yaptığı gezide Picasso’yu ziyareti sırasında sanatçının gerçek mekânda gerçek malzemelerle

yaptığı denemeleri gördüğü ve ondan ilham aldığı düşünülmektedir (Görenek, 2013, s. 72). Tatlin, Rusya’ya döndükten sonra 1920’de Devrim anısı için Üçüncü Komünist Enternasyonal Anıtı olarak anılan Tatlin Kulesi’ni tasarlamaya başlamıştır. Kule, telsiz-telgraf, hoparlör, radyo yayını ve film gösterimi gibi zamanın teknolojileriyle donatılarak devasa bir ajitasyon merkezi işlevi görecek, aynı zamanda tasarımında bulunan geometrik biçimlerin hareketli yapısıyla sürekli devinime dikkat çekecektir (Görüntü 17). Buna göre sanatçı, en alta yılda bir kez dönecek olan küp, ortaya ayda bir kez dönecek olan piramit ve en üste günde bir kez dönecek olan silindir formlarını yerleştirmiştir. Böylece üç kattan oluşan ve spiral bir yapıyla birbirine bağlanan anıt, Enternasyonal’in yasama, yürütme ve propaganda hizmetlerine vurgu yapacaktır (Artun, 2015).



Görüntü 15: Marcel Duchamp, “Merdivenden İnen Çıplak #2”
147x89cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1912, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia, ABD.



Görüntü 16: Marcel Duchamp, “Bisiklet Tekerleği”
1951, (1913 tarihli kayıp orijinalinden sonraki üçüncü versiyon), Modern Sanatlar Müzesi New York, ABD.



Görüntü 17: Vladimir Tatlin, "Tatlin Kulesi"

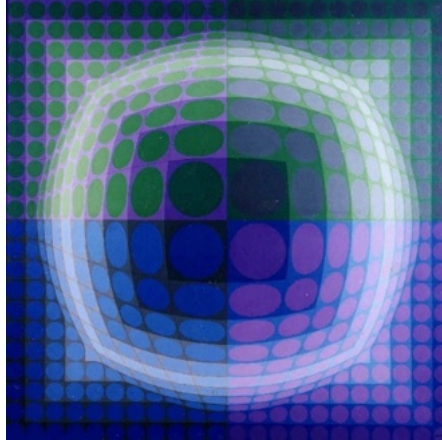
465x336 cm, 1919-1920/1968/1976, III. Enternasyonal anıtı modeli, MSM Stockholm, İsveç.

Modern sanatın getirdiği tüm biçimsel yaptırımları bir kenara bırakarak Freud ve Jung'un açtığı yolda kendi iç dünyalarına dönerek kendi bedenlerini de işin içine katan Soyut-dışavurumcular tuval bezini yere sermiş üstünde yürüyerek, etrafını dolaşarak resim yapma sürecini bir eyleme, dolayısıyla bir olaya dönüştürmüşlerdir. Bu akımın en önemli sanatçılarından biri olan Jackson Pollock, Action Painting resimlerinde yere serdiği tuval bezi üzerinde hareket halinde boyaları döküp damlatarak bedeninin bez üzerinde yarattığı hareket doğrultusunda resimlerini yapmıştır (Görüntü 18). II. Dünya Savaşı sonrasında Amerika'daki Soyut-dışavurumcu harekete karşı Avrupa'da etkinlik kazanan Optik Sanatta hareket yanılsaması, ışık ve optik mekân önem kazanmıştır. Bu akımda çeşitli optik yanılsamalarla izleyenin gözünde oluşan resim görsel mekanizmayı uyarak hareket kazanmaktadır. Bu eğilimde sanatçılar kişisel izlerden vazgeçerek biçimleri olabildiğince sadeleştirmekle birlikte bu amaca ulaşmak için yeni malzeme ve tekniklerden de yararlanmışlardır. En önemli sanatçılarından biri olan Victor Vasarely 1950'li yılların başlarından itibaren optik işler üretmiştir (Görüntü 19). Gözde oluşacak optik yanılsamalar için sanatçı, renkli geometrik biçimleri üst üste ya da yan yana koyarak resimlerine hareket kazandırmıştır (Germaner, 1996, s. 27-29).



Görüntü 18: Jackson Pollock, "Sonbahar Ritmi #30"

105x207 cm, Tuval üzerine emaye, 1950, The Met, New York, ABD.



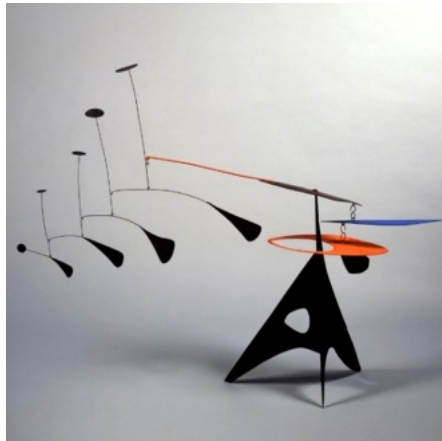
Görüntü 19: Victor Vasarely, "Pal-Ket"

224x198 cm, Tuval üzerine akrilik, 1973-74, Bilbao Güzel Sanatlar Müzesi, Bilbao, İspanya.



Görüntü 20: Nam June Paik, "Mıknatıslı TV"

TV ve mıknatıs, 1965, Whitney Museum of American Art, New York, ABD.



Görüntü 21: Alexander Calder, "Mavi Tüy"

Sac, tel ve boya, 1948, Calder Vakfı, New York, ABD.

1959'dan itibaren Almanya'da bulunduğu yıllarda videoyu enstalasyonlarında kullanmaya başlayan Nam June Paik, Video Sanatın en önemli sanatçılarından. Sanatçı Amerika'da 1965'ten sonra videoyu başlı başına bir yaratım unsuru olarak kullanmıştır. Çalışmalarında özellikle monitörü kullanan sanatçı ironik bir dil de yakalamıştır. Monitörün elektronik yapısına mıknaatısla müdahale eden sanatçı görüntüyü piksel piksel kontrol edip hareketlendirerek elektronik bir aygıtta plastik bir nitelik kazandırmıştır (Görüntü 20) (Beyaz, 2016, s. 5-11).

1960'ta hareketi niteleyen kinetik sözcüğü başlı başına önemli bir unsur olarak sanat alanında kullanılmaya başlanmıştır. Özellikle 1966'dan itibaren sergilerde üç boyutlu hareketli heykeller sıklıkla yer almıştır. Akımın temelinde mekân, ışık, zaman ve hareket yatmaktadır. Çoğu zaman sanatçı bir mühendisle yapıt için iş birliği içindedir. Hava, su, buhar, rüzgâr gibi hareketin kaynağı olacak her türlü güçten faydalanan sanatçılar, ışık ve hareketin sürekli değişen özelliğinden yararlanarak ortaya çıkan devingenliğin sonucu doğan yapıyı sergilerler. Akımın en önemli ismi Alexandre Calder, 1948 tarihli çalışmasında son derece minimize edilmiş formlardan oluşturulmuş bir düzenek içinde hassas bir dengeden doğacak hareketi yakalamaya çalışmıştır (Görüntü 21) (Germaner, 1996, s. 33).

7. SONUÇ

Parmenides, Elealı Zenon, Heraklites ve Demokritos gibi Antik Yunan ve Romalı filozoflar hareketin felsefesi ile ilgilenmişlerdir. "Aynı ırmakta iki kez yıkanmaz." şeklinde sadeleşen ünlü önermesiyle tanın Efesli Heraklitos ise her şeyin bir akış (flux) içinde sürekli değiştiğini söylemiştir. Parmenides varlığın "bir" ve kalıcı olduğunu, sonsuzdan gelip sonsuza gittiğini öne sürmüştür. Ona göre varlık yaratılmamıştır, yok edilemez ve hareket halinde değildir. Bu ekolün üyelerinden Elealı Zenon bir dizi paradoksla Parmenides'i desteklemeye çalışmıştır. Aristoteles ise Zenon'un bu dokuz paradoksunu Aşıl ile Kaplumbağa, İkiye Bölünme (Dikotomi) ve Ok adları altında üçe indirgeyerek kolaylıkla çürütmüştür. Hareket kavramı felsefenin önemli başlıklarından biri olmayı sürdürmüş, bu konudaki çalışmalar "Hareket Felsefesi" adı altında yeni bir alan açmıştır.

Sanatta çağlar boyunca durağan görüntülerden ibaret olan doğanın yeniden üretimi, Barok Dönemde hareketin de eklenmesiyle başka bir anlam kazanmıştır. Fransız ünlü ressam Jean-Baptiste Oudry'nin (1686-1755) av sahneleri nasıl zamana demirlemişse Newton'ın yasaları da benzer şekilde zamana sabitlenmiştir. Newton aynı zamanda Hareket Yasaları (Laws Of Motion) olarak bilinen çalışmasıyla hareketin evrensel niteliklerini tanımlamıştır.

Uzayda sabit bir referans noktası bulunamayacağı için bilim mutlak hareketi ya da mutlak hareketsizliği kabul etmez. Bir hareketten söz ediliyorsa bu hareket bağıl (görelî, relative) olmak zorundadır. Yani bir nesne ancak bir referans noktasına göre hareket halinde ya da hareketsiz olabilir. Einstein'ın Görelilik Kuramı hareketin bağıl niteliğini tartışılmaz hale getirmiştir.

Einstein, zamanı madde ve mekân gibi değişkenlerden biri olarak ele almıştır. Işığın hızı dışındaki hiçbir şey, zaman dahil, sabit değildir. Madde enerjiye dönüşebilir, zaman esneyip bükülebilir, uzayıp kısalabilir. Madde ve zamanın, ışık hızı sabitine bağlı olduklarını, herhangi birindeki değişimin ancak diğerlerindeki değişimlere bağlı gerçekleşebileceğini, yani bu değişimin izafi, görelî olacağını ortaya koymuştur. Daha da ötesi, Einstein'ın bu görüşlerini ortaya koyduğu dönem, onun maddeye bağladığı zamanın görüntüye bağlanıp sanat, kültür ve endüstrinin orta yerine yerleşmeye başladığı dönemdir. Görüntülerin oluşturulup tekrar tekrar üretilebilmesi, sanat ve teknoloji arasında sonsuz olasılıklar doğuracak bir ilişkiyi başlatmıştır.

Hareket eden her nesne insanın ilgisini çekmiş, daha ötesi nesnelerin hareketleri çoğu kez yaşam için vazgeçilmez olmuştur. Neolitik öncesi insan için av hayvanlarının ve su kaynaklarının hareketi, tarım sonrası insan için ise mevsimsel döngülerin yarattığı hareketler hayatta kalmak için yaşamsal önem taşımıştır. Her tür harekete odaklanıp onu çözümlemek beslenme, barınma ve bunu kalıcı hale getirmeye yönelik kestirimlerde bulunmamıza olanak tanımaktadır. Bu bağlamda hareket, dikkati kendine çeken evrimsel bir nitelik taşımaktadır. Görüntülerin ve tasarım elemanlarının hareket içinde izleyiciye sunulması, en az bilim, felsefe ve sanatın hareket kavramına odaklanması kadar anlamlıdır. Bu nedenle anlatımını hareketlendirmek için tasarımcı yeni yollar, yöntemler ve ortamlar (medium) arama ve geliştirme çabasını her zaman sürdürmelidir.

Kaynakça

- Aristotle. (MÖ 350). Physics. (R. Hardie, R. Gaye, Düzenleyenler, D. C. Stevenson, Prodüktör, & Web Atomics) 09 4, 2019 tarihinde The Internet Classics Archive: <http://classics.mit.edu/Aristotle/physics.mb.txt> adresinden alındı
- Artun, A. (2015, 12 25). FORMLARIN SİYASETİ VE TATLİN KULESİ. Kasım 22, 2019 tarihinde <http://www.aliartun.com/yazilar/formlari-siyaseti-ve-tatlin-kulesi> adresinden alındı
- Beyaz, G. G. (2016). Nam June Paik ve Onun Tabula Rasa'sı: Video. Eylül 5, 2019 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iaud/issue/30077/324636> adresinden alındı
- Brown, K. (2018). Reflections on Relativity. lulu.com. <https://www.mathpages.com/home/kmath686/kmath686.htm> adresinden alındı
- Fraassen, B. C. (1970). An Introduction To The Philosophy Of Time And Space. New York: Random House.
- Germaner, S. (1996). 1960 Sonrası Sanat, Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Glenn Elert. (2017). The Physics Hypertextbook. 04 22, 2017 tarihinde <https://physics.info/motion/> adresinden alındı
- Görenek, G. (2013). Modern- Postmodern Kent Bağlamında Fprm. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Programı.
- Herakleitos. (2005). Fragmanlar (Cilt Humanitas: Yunan ve Latin Klasikleri). (C. Çakmak, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- HistoryWorld. (2017). History of the Calender. 02 14, 2017 tarihinde [historyworld.net: http://www.historyworld.net/wrldhis/PlainTextHistories.asp?ParagraphID=bvt](http://www.historyworld.net/wrldhis/PlainTextHistories.asp?ParagraphID=bvt) adresinden alındı
- Housefield, J. (2012, 12 4). Marcel Duchamp'ın Sanatı ve Modern Paris'in Coğrafyası. Eylül 1, 2019 tarihinde <https://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-duchampin-sanati-ve-modern-parisin-cografyasi/986> adresinden alındı
- Hugget, N. (1999). Space From Zeno to Einstein: Classic Readings With a Contemporary Commentary. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Huggett, N., & Hoefer, C. (2006). Absolute and Relational Theories of Space and Motion. (E. N. Zalta, Dü.) Stanford, CA: Metaphysics Research Lab, Stanford University.
- Hurst, H., & Smith, C. (1999, 07 26). Nile River. 09 11, 2017 tarihinde Encyclopædia Britannica: <https://www.britannica.com/place/Nile-River/Physiography> adresinden alındı
- Kranz, W. (1984). Antik Felsefe (1 b.). (S. Baydur, Çev.) İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Lynton, N. (1991). Modern Sanatın Öyküsü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Nail, T. (2018). Being and Motion. Kettering: Oxford University Press. doi:10.1093/oso/9780190908904.001.0001

Picek, Ivica. (2006). Absolute and Everlasting in Einstein's Relativity. *Synthesis philosophica* (filozofska-istravanja@zg.t-com.hr); Vol.21 No.2. 21.

Schreuder, D. A. (2014). *Vision and Visual Perception*. Bloomington, IN: Archway Publishing.

Teerikorpi, P. (2009). *The Evolving Universe and the Origin of Life*. New York, NY: Springer Publishing. 07 21, 2017 tarihinde nasa.gov: <https://www.grc.nasa.gov/www/K-12/airplane/newton.html> adresinden alındı

Tyson, N. d., Liu, C., & Irion, R. (2000). *One Universe: At Home in the Cosmos*. Washington, DC: Joseph Henry Press. doi:10.17226/9585

Valtonen, M., Anosova, J., Kholshevnikov, K., Mylläri, A., Orlov, V., & Tanikawa, K. (2016). *From Newton to Einstein: The Discovery içinde, The Three-body Problem from Pythagoras to Hawking*. Cham, İsviçre: Springer International Publishing.

Verlinde, E. P. (2011). On the Origin of Gravity and the Laws of Newton. *Journal of High Energy Physics*. doi:10.1007/JHEP04(2011)029

Wåhlin, L. (1997). *The Deadbeat Universe*. Boulder, Colorado: Colutron Research.

Whitham, G., & Grant, P. (2013). *Çağdaş Sanatı Anlamak*. İstanbul: Optimist Kitap.

Williams, M. (2019, 9 5). *Universe Today*. 9 10, 2019 tarihinde <https://www.universetoday.com/143313/europe-and-us-are-going-to-try-and-deflect-an-asteroid/> adresinden alındı

ÇANAKKALE HALILARININ TEMEL TASARIM RENK İLKELERİ İLE İNCELENMESİ INVESTIGATION OF ÇANAKKALE CARPETS WITH BASIC DESIGN COLOR PRINCIPLES

Araştırma / Derleme

Berna İleri, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
berna.ileri@comu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2203-5696

Öz

Halı, Türklerin en eski dokumalarından biri olup, tarihi M.Ö. V. yüzyıla kadar gitmektedir. En eski halı örneği Pazırık kurganlarında bulunan Türk/Gördes düğümü ile dokunmuş olan Pazırık halısıdır. M.Ö V. yüzyıla tarihlenen bu halıya bakıldığında dokuma tekniği, motifler ve kompozisyon özelliği ile kullanılan renkler, Türklerin halı dokumada çok ileri olduğunu göstermektedir. Türk halıları motif, kompozisyon ve renk açısından yörelere göre farklılıklar göstermekle birlikte, halıyı dokuyan toplumların kültür, inanış ve yaşamlarını da yansıtmaktadır. Halılarda kullanılan motif ve renkler doğadan ve yaşanan coğrafyadan etkilenmekle birlikte sembolik anlamlar da içermektedir.

Anadolu'nun binlerce yıllık geleneği olan el dokuma halıları anneden kıza, ustadan çırağa geçen dokuyan kişinin tamamen doğadan ve yaşadığı kültürden etkilenerek yaptığı üretimlerdir. Bu çalışmada Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından yayınlanan 5 ciltlik halı katalogunda yer alan 22 adet Çanakkale halısı sanatın temel ilkelerinden olan renk ilkeleri açısından incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çanakkale Halıları, renk, tasarım, kültür, halı

Abstract

Carpet is one of the oldest weavings of the Turks and its history dates back to the 5th century BC. The oldest carpet example is the Pazırık carpet woven with the Turkish / Gördes knot found in Pazırık kurgans. Looking at this carpet, which dated to the 5th century BC, the weaving technique, motifs, and the colors used with the composition feature show that the Turks are very advanced in carpet weaving. Although Turkish rugs differ by region in terms of motif, composition, and color, they also reflect the culture, beliefs, and lives of the societies that weave the carpet. Although the motifs and colors used in the carpets are influenced by nature and the geography they live in, they also contain symbolic meanings.

Hand-woven carpets, a tradition of thousands of years in Anatolia, are the productions made by the weaver which pass from mother to daughter, from master to apprentice, and they are completely influenced by nature and the culture, in which people live. In this study, 22 Çanakkale rugs included in the 5-volume carpet catalog published by the Ministry of Culture and Tourism were examined in terms of color principles, one of the basic principles of art.

Keywords: Çanakkale Rugs, color, design, culture, carpet

Genişletilmiş Öz

Dokumacılık tarihi Neolitik çağa kadar giden geniş ve köklü bir geçmişe sahiptir. İnsanlar doğada gördüğü otları, sazları kendi kullanım ihtiyaçlarına göre örerek, dokuyarak tekstil malzemesi oluşturmuşlardır. Zaman içerisinde giyinme, örtünme, ısınma gibi ihtiyaçlar ile daha çok üretime giden insanlar keten, pamuk, yün, ipek gibi tekstilin hammaddesi olan doğal lifler ile elbise, halı ve kilim gibi pek çok tekstil malzemesi üretmişlerdir.

Halı özellikle Türklerde en önemli tekstil malzemelerinden biridir. Orta Asya'da göçebe yaşamda hayvancılıkla uğraşan Türklerin koyun yetiştiriciliği yaptığı kaynaklarda geçen bilgiler arasındadır. Halı dokuma tekniğinin ilk başlamasının koyunun üzerindeki yünlerin ıslandığında birbirine girmesi ve kuruması sonucu ortaya çıktığı, bunlardan esinlenen çobanların yünü ıslatarak, dürüp bükerek ilk keçeleri elde ettikleri bazı kaynaklarda geçen bilgiler arasındadır. Bu keçeleri bitki ve ağaç kökleriyle boyayarak renklendirdikleri de yine kaynaklarda verilen bilgilerdendir. Zamanla keçe yapma işi, ipliklerin çözgü ve atkılar yaparak iç içe geçirilmesiyle farklı bir boyut kazanır ve çul benzeri dokumalar gerçekleştirilir. Bu dokumalar sonraki yıllarda kilimi ve arkasından da halı tekniğini oluşturduğu ifade edilmektedir.

En eski halı örneği, Milattan Önce V. yüzyıla ait bir halı parçasıdır. 1949 yılında Rus arkeologu Rudenko tarafından Güney Sibirya'da, Altay eteklerinde, Pazırık mevkiinde İskit mezarlarına ait bir kurgandan çıkarılan halı, Gördes düğüm tekniği ile dokunmuştur. Halı parçasının mezarda bir at iskeleti ile birlikte olması, bunun at örtüsü olabileceğini düşündürmektedir.

Göçebe hayatta çadır perdesi, yer yaygısı, örtü gibi ısınma amacıyla dokunan dokumalar aynı zamanda üzerinde kullanılan motiflerle de estetik bir görünüme sahiptir. Toplumlar yaşadıkları kültürleri, inançları, acı ve sevinçleri doğada gördüğü şekilleri ya da olayları yine doğayı örnek alarak halı dokumuşlardır. Bir haliye baktığınızda ağaç, yaprak, çiçek, çeşitli hayvan motifleri gibi motiflerle oluşturulmuş kompozisyonlar vardır. Yine halılarda kullanılan renkler ise insanların doğada gördüğü, kullandığı renklerdir.

Tasarımın en önemli öğelerinden biri renk ilkesidir. Rengin sembolik anlamları toplumlara, kültürlere ve insanların yaşadığı coğrafyaya göre değişiklik göstermektedir. Her toplum kendi yaşam biçimini ve duygularını renklerle ifade etmiştir. Anadolu'da dokunan el halıları da bu ifade biçimine en güzel örnektir. Doğada gördüğü renk ve figürleri dokuduğu halılarda sembolleştiren dokumacıların, herhangi bir eğitimleri olmamasına rağmen tamamen renk tasarım ilkelerine uygun renk dizimleri yaptığı görülmektedir. Bu çalışmanın amacı; anneden kıza geçen dokuma teknikleri ve geleneksel yöntemlerle dokunmuş Çanakkale halılarında görülen renk değerlerini, temel tasarım ilkelerini oluşturan renk öğeleri açısından incelenmesidir. Çalışmada yöntem olarak; Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın 5 ciltlik halı kataloğu taranmış, kataloglarda 22 adet Çanakkale halısı tespit edilmiş, halılarda kullanılan renkler, literatürde yer alan temel tasarım ilkeleri doğrultusunda değerlendirilmiştir.

Extended Abstract

The history of weaving has a wide and deep-rooted history that goes back to the Neolithic age. People created textile material by knitting and weaving the herbs and reeds they saw in nature according to their own usage needs. In due course, people who went to production with the needs such as dressing, covering, warming, produced natural fibers such as linen, cotton, wool, silk, which were the raw materials of textiles, and many textile materials such as clothes, carpets, and rugs.

Carpet is one of the most important textile materials, especially for Turks. It is known that Turks engaged in animal husbandry in nomadic life in Central Asia raised sheep and engaged in shepherding. It is among the information mentioned in some sources that the first start of the carpet weaving technique emerged as a result of the wool on the sheep touching each other and drying, and that the shepherds, inspired by these, obtained the first felts by wetting the wool, twisting and twisting it. Another information given in the sources is that they colored these felt by painting them with plants and tree roots. Over time, the work of making felt has gained a different dimension by intertwining the yarns by making wefts and warps and weaving like sackcloth has been performed. It is stated that these weavings formed the rug and then the carpet technique in the following years.

The oldest carpet samples are a carpet piece belonging to the 5th century BC. In 1949, Russian archaeologist Rudenko weaved the carpet from a kurgan belonging to Scythian tombs in Pazırık, in the foothills of Altay in Southern Siberia, using the Gördes knot technique. The fragment of the carpet with a horse skeleton in the tomb suggests that it may have been a horse cover.

In nomadic life, woven fabrics such as tent curtains, floor mats, and covers for warming purposes also have an aesthetic appearance with the motifs used on them. Societies have weaved carpets by taking the culture, beliefs, pain, and joys they live in, the shapes or events they saw in nature as an example of nature. When you look at a carpet, there are compositions created with motifs such as a tree, leaf, flower, and various animal motifs. Again, the colors used in carpets are the colors people see and use in nature.

The color principle is one of the most important elements of design. The symbolic meanings of color vary according to societies, cultures, and geography where people live. Each society has expressed its lifestyle and feelings with colors. Handmade carpets woven in Anatolia are the best example of this expression. It is seen that the weavers who symbolize the colors and figures they see in nature on the carpets they weave, although they do not have any training, completely make color sequences in accordance with the color design principles. This study aims to examine the color values seen in Çanakkale rugs woven with traditional methods and the weaving techniques passed from mother to daughter, in terms of color elements that constitute the basic design principles. As a method in the study; The 5-volume carpet catalog of the Ministry of Culture and Tourism was scanned, 22 Çanakkale carpet groups were identified in the catalogs, and the colors used in the carpets were evaluated in line with the basic design principles in the literature.

1. GİRİŞ

Tasarlamak bir düşünceyi bir hareketi gerçekleştirmek için zihinde hazırlık yapma, tasarım bir şekli bir düşünceyi göz önüne getirmek, tasavvur etmek; tasarı ise tasarım halindeki şekli ya da formu kâğıda çizerek ya da başka şekilde ifade ederek anlatılması; tasar ise bir tasarımın önce çizilerek tasarı haline getirilmesi sonra geliştirilerek detaylandırılması olarak tanımlanmaktadır (Gökaydın 2002, 48,124; Güngör 2005; 5).

Tasarımın temel öğelerini çizgi, şekil, doku, renk, mekân, ton değerleri gibi öğeler oluşturmaktadır. Bu öğeleri tasarımcılar görsel uyum, çeşitlilik, ritim, denge, oran, hareket, odak noktası, vurgu, egemenlik, görsel hiyerarşi ve plastik ekonomi gibi tasarım ilkeleri içerisinde değerlendirirler. Bütün bu tasarım ilkeleri kompozisyonun düzenlenmesinde etkilidirler. Tasarım matematik, tarih veya dil gibi öğretilerle değil; önsözler, duygular ile farkında olabilmektedir. Tasarım ilkeleri, algılamanın doğal şeklidir (Öztuna 2007, 21).

Çevresinde gördüklerini hayal gücüyle birleştiren insan oluşturduğu sembol ve tasarımları zaman içerisinde resim, heykel, dokuma gibi ürünlerde kendi beğeni anlayışı ile kullanmışlardır. Anadolu halı ve kilimlerinde de doğanın, yaşam ve inançların renk ve sembollerle ifade edildiği bilinmektedir. Halılara bakıldığında renk, motif ve kompozisyonun belirli bir tasarım anlayışı içinde dokunduğunu görülmektedir

Anadolu-Türk halılarında motifler dokunduğu yöreye göre değişmektedir. Halıların motifleri yörenin geleneklerinden coğrafyasına, dini duygularından sahip olduğu kültürel duygulara kadar pek çok konuda izler taşımaktadır. Anadan kıza ya da babadan oğula geçen geleneksel bilgilerle dokunan halılarda motifler ezbere ya da daha önce dokunmuş bir haliye bakılarak oluşturulur. Dikdörtgen ya da dikdörtgene yakın formda dokunan el halılarını en kenardan içeriye doğru kenar örgüsü ile yöreye göre değişmekle birlikte dar su, geniş su, ayetlik (sandık), köşe, göbek bölümleri yer almaktadır (Deniz,2000,74). Bu bölümler farklı motiflerle dokunmaktadır. Geleneksel el halılarında motifler ve renkler belirli bir tekrar ilkesiyle bir düzende yerleştirilmişlerdir. Genellikle geometrik karakterli motifler kullanılır. Kompozisyonlarda çiçek, hayvan ve insan figürlerinden stilize edilmiş motifler sıkça görülmektedir. Bunlar kompozisyonda simetrik, serpmeye, zigzaglı paralel veya çapraz yerleştirme biçimleriyle kullanılmaktadır (Tozun, 1993, 19; Deniz, 2000, 74;).

Renk, motif, kompozisyon biçimleriyle çok zengin bir halı mirasına sahip Anadolu'nun önemli halı dokuma merkezlerinden biri Çanakkale yöresidir. Çanakkale'nin Ayvacık, Ezine, Çan ve Kaz Dağları'nda bulunan yerleşim yerleri

halı ve düz dokuma yaygıların dokunduğu yerlerdir. Çanakkale halıları 15. yüzyıldan beri dokunduğu bilinen halılardır (Deniz, 2000, 151; Uğurlu, 2002, 434).

Çanakkale halılarının genel olarak motifler geometrik formdadır. Yörede dokunmuş halıların kompozisyonları incelendiğinde, zemin karelere bölünmüş, bu karelerin içinde de büyük sekizgen formu motifler bulunmaktadır. Halıların kompozisyonlarında kare, dikdörtgen, eşkenar dörtgen, sekizgen, çokgen, daire, üçgen, oval gibi geometrik formların uygulandığı görülmektedir (Uğurlu 2002, 436).

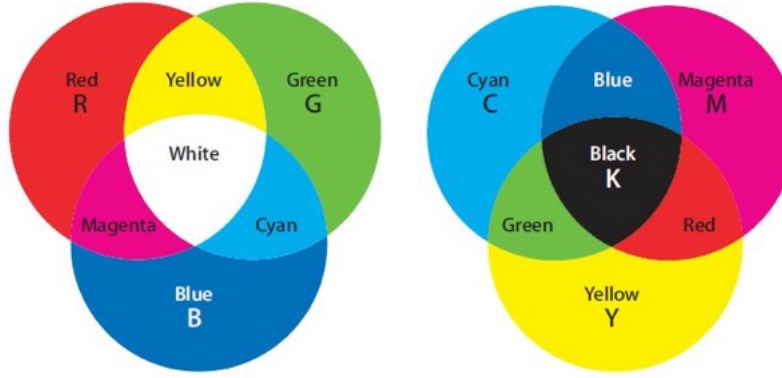
Çanakkale halı ve düz yaygılarında halk ağzıyla kullanılan renkleri al (kırmızı), gara (siyah), gök (mavi), yeşil, tetre (kahverengi), sarı ve beyaz renkler olarak anlatmaktadır (Deniz, 2000, 151). Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın 5 ciltlik halı kataloğunda yer alan toplam 22 adet halının renkleri incelendiğinde koyu kırmızı, mavi, sarı ve yeşilin farklı renk tonları ile krem, kahverengi, siyah renklerin kullanıldığı saptanmıştır. Halılarda baskın olarak kırmızı renk ve açık-koyu renk değerleri ile zıt renkler kullanılmıştır. Anneden kıza geçen dokuma teknikleri ve geleneksel yöntemlerle dokunmuş Çanakkale halılarında görülen renk değerleri, temel tasarım ilkelerini oluşturan renk öğeleri açısından incelenmiştir. Çalışma için Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın 5 ciltlik halı kataloğu taranmış, kataloglarda 22 adet Çanakkale halı grubu tespit edilmiştir. Bu halılarda kullanılan renkler, temel tasarım ilkeleri doğrultusunda değerlendirilmiştir.

2. TEMEL TASARIM İLKELERİNDE RENK

Tasarımın en önemli ilkelerinden biri renk değerleridir. Renk bilgisi olarak günümüz literatüründe yaygın olarak sarı, kırmızı ve maviden ana renk olarak tanımlansa da pigmentlerle üretim yapan günümüz basım teknolojilerinde birincil ana renk olarak siyan (mavi), macenta ve sarı (Cyan-Magenta-Yellow) kullanılmaktadır. İkincil renkler olarak ise, turuncu, yeşil ve mor renklerdir. Üç ana renk üst üste getirildiğinde siyah renk oluşmaktadır. Bu ana pigmentlerdeki cyan/mavi, magenta ve sarının ikiye katlanmasında ise ikincil ana pigment renkleri olarak kırmızı, yeşil ve koyu mavi (RGB) elde edilmektedir. Bu renk sistemi televizyonlarda, bilgisayar ekranlarında, grafik tasarım, lazer gösterilerinde, grafik tasarım gibi alanlarda kullanılmaktadır (Öztuna, 2007, 123; Polat, 2012, 166).

Rengi tüm yönleriyle ele alan ve yaptığı renk atlası ile "renk ağacını" yapılandıran Munsell olmuştur. Munsell 1898 yılında renkleri sınıflandırmak ve renkler arasındaki ilişkiyi daha akılcı bir tabloda göstermek amacıyla 'Munsell Renk Sistemi'ni geliştirmiştir. Renk tonlarının sayısı bakımından, Munsell sistemi daha kullanışlı olmuştur. "Munsell'in renk kitabında, iki cilt içinde kırk adet kartela (renk ve renk tonlarını gösteren katalog) ve 900'den fazla renk örneği mevcuttur. Bu sistem ABD'de, renklerin tanımlanması bakımından, bütün sistemler arasında en yaygın olanıdır" (Per, 2012; 24, Başbuğ; 2020, 234).

Munsell'e göre rengin karakterini ortaya koyan üç boyutu vardır. Bunlar; "ton", "değer" ve "kroma"dır. Munsell'in üç boyutlu renk şemasında, tonlar bir daire içine kırmızıdan sarıya, yeşile, maviye, mora ve tekrar kırmızıya kadar değişerek yerleştirilmiştir. Renk şemasında, renk tonlarının birinden diğerine karışım halinde olduğu görülmektedir. Bir rengin ton değeri o rengin aydınlık, açık-koyu olması ile ilgilidir. Ton sözcüğü rengi değil, iki renk arasındaki değer farkını ifade etmektedir. Buna göre "ton" sözcüğü açık mavi ile koyu mavi arasında değer farkıdır. Ton değeri, bir rengin ışıklılık derecesidir. Yani bir rengin açıklık ve koyuluk derecesi ton ile ifade edilmektedir. Munsell, kırmızı, sarı, yeşil, mavi, mor gibi beş esas renk üzerinde renk çemberi meydana getirmiş ve bu çemberi yirmi eşit mesafeye ayırmıştır. İki rengin arası, sarı- kırmızı, sarı-yeşil, mavi-yeşil ve mavi-mor renktir. Bu renklerin araları on kısma bölünmüştür. Değer, dikey düzlemde en alttaki siyahtan, en üstteki beyaza kadar değişmektedir (Başbuğ, 2020, 234).



Görüntü 1: RGB ve CMYK Renk Çemberi
(<https://www.grafikerler.com>. Erişim: 28.06.2020)

Kaynaklarda genel olarak renk; ışığın cisimlere çarptıktan sonra yansıyarak gözümüzde bıraktığı etki olarak tanımlanır. H. Güngör (2005, 77) renk kavramını, farklı cisimlerden yansıyarak gelen ışınların oluşturduğu bir duygudur ifadesiyle açıklamıştır. İnsanlarda renk duygusunun oluşması için hem bir cisimden yansıyan ışığın hem de gelen ışık karşısında normal çalışan bir göz ve beyinde kusursuz bir görme merkezi olması gerekmektedir (Güngör 2005, 77; Sağocak 2005 78; Öztuna 2007, 121).

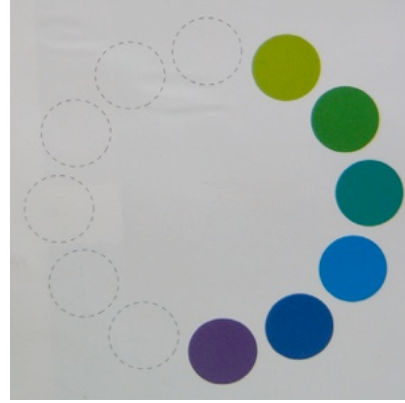
“Renk, farklılaşan dalga uzunluklarının ve frekanslarının, ışık dalgalarının gözler üzerindeki etkidir” (Öztuna 2007, 121). Bu ışık dalgaları beyaz ışığı yaratarak renklerin görülmesini sağlar. Işık dalgaları, gökkuşağını oluşturan renkler gibi farklı renklerden, mor, indigo (mavi-mor), mavi, yeşil, sarı, turuncu, kırmızıdan meydana gelir. Isaac Newton’un 1666’da, cam prizma kullanarak yaptığı renk deneyleriyle, her rengin farklı bir hızda cam prizmadan geçerken değişik dalga uzunluğuna sahip olduğunu açıklamıştır. En uzun dalga boyuna sahip olan kırmızı, daha kısa dalga boyuna sahip mordan daha hızlı bir şekilde camdan içeri girdiği bilinmektedir. Newton’a göre ışıktaki bütün renklerin karışması sonucu beyaz renk elde edilmektedir. Renk, ışığın bir sonucudur ve ışık olmadan renklerin görülmesi mümkün değildir. Objelerin kendi başlarına renkleri olmadığı için obje, ışığı soğurarak ya da yansıtarak; göz için görünür hale getirmektedir. Renk olarak algılanan ışık ışınların yansıtılmasıdır. Işığın, kırmızı bir tişörtte vurduğunda; tişörtün, yansıtılan kırmızı haricinde tüm renk ışınlarını emerek ve sadece kırmızıyı algılaması bu duruma verilebilecek örneklerden biridir. Yapay renkte olan kırmızı tişört örneğinin tam tersi olarak, doğal kırmızı bir elma, kırmızı ışık dalgalarını yansıtıp geri kalanını soğuttuğu için, kırmızı renkte görülmektedir (Öztuna 2007, 121,122).

Cyan, magenta ve sarı renkler pigment renklerinde ana renkler grubunu oluşturan ve diğer renklerin karışımıyla üretilmeyen renklerdir. Bu üç ana renk, ikili olarak eşit ya da farklı miktarlarda karıştırıldığında diğer bütün renklerin elde edilmesi mümkündür. İki ana rengin karışımından oluşan renklere ise ikincil renkler denilmektedir. Bunlar turuncu (kırmızı+sarı), yeşil (mavi+sarı), mor (kırmızı+mavi) renkleridir. Ara renkler ise, kırmızı-turuncu, sarı-turuncu, sarı-yeşil, mavi-yeşil, mavi-mor ve kırmızı-mor olmak üzere altı rengi kapsamaktadır. Ararenkler 12’li renk çemberi içinde birincil ve ikincil renkler arasına yerleştirilir. Ararenkler, bir anarenkle, yakın ikinci bir rengin karışımıyla oluşmaktadır. Kullanılan ana ya da ikincil rengin oranlarındaki bir değişim, ortaya çıkan rengi değiştireceği için ararenklerden sınırsız renk sayısı elde edilebilmektedir. Renk çemberinde birbirine zıt iki renkten oluşan renk grubuna tamamlayıcı renkler denir. Tamamlayıcı renkler, eşit oranlarda karıştırılması sonucu nötr grileri meydana getirirler. Saf renkler olarak yan yana geldiklerinde zıtlıkları ile birbirini güçlendirirler. Kırmızının tamamlayıcı rengi yeşil; mavinin turuncu, sarının ise mordur. Renk çemberinde birbirinin karşısında bulunan renkler zıtlık yaratır ve bu da tasarımda hareket ve heyecan yaratır. Bir diğer renk grubu ise ikiye ayrılmış tamamlayıcı renklerdir. Bu renkler renk çemberinde bir rengin tamamlayıcısının, her iki tarafında yer alan iki renkten oluşmaktadır. Bunlar kırmızı/mavi-yeşil ve sarı-yeşil; mavi/sarı-turuncu ve kırmızı-turuncu; sarı/mavi-mor ve kırmızı-mor örnekleriyle açıklanabilir. Renk çemberinde ana rengin yanına yerleştirilen, üç ya da yedi renkten meydana gelen renk grubu benzer renkler olarak adlandırılır. Bu duruma

kırmızı-turuncu, turuncu- sarı, sarı-yeşil, yeşil-mavi örnekleri verilebilir. Renk çemberinde en uyumlu ilişkiye sahip olan renkler, yan yana bulunan renklerdir. Çünkü yan yana olan benzer üç ya da dört renk, gruba baskın ortak bir renk içermektedir. Monokromatik renkler ise tek bir rengin yoğunluğu ve ton değerinin varyasyonlarıdır. Saf bir renk, siyah ve beyazla yalnız olarak ya da karıştırılarak kullanılırlar. Bu şekilde beyazdan siyaha doğru ton geçişleri olabilirken, herhangi bir rengin beyazdan siyaha doğru geçişleri de olabilmektedir (Öztuna 2007, 126-131).



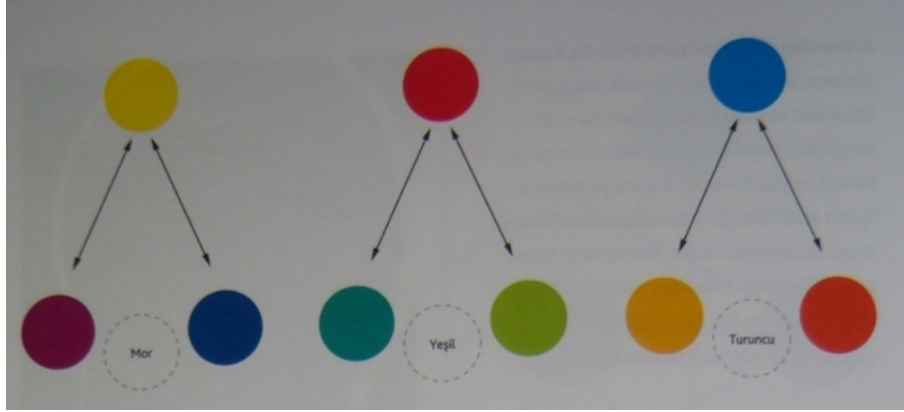
Görüntü 2: Sıcak renkler



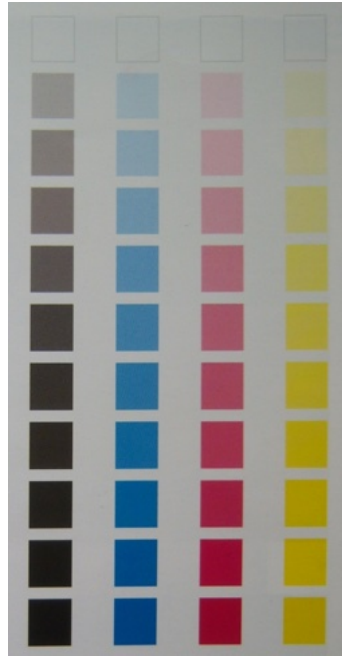
Görüntü 3: Soğuk renkler



Görüntü 4: Benzer renkler (Öztuna, 2007,130)



Görüntü 5: İkiye ayrılmış tamamlayıcı renkler (Öztuna, 2007,130)



Görüntü 6: Monokromatik renkler (Öztuna, 2007,131)

2.1. Rengin Farklı Toplumlara Göre Anlamları

Sanatın elemanlarından biri olan renk her coğrafya ve kültürde farklı anlam özellikleri göstermektedir. İlk çağlarda duvarlara yapılan renkli resimlerden bugüne kadar renkler, sanat ve kültürde bir ifade ve aktarım aracı olmuştur.

Sanatsal çalışmalarda bir ifade aracı olarak kullanılan renk, toplumda bireylerin duygu ve düşüncelerini anlatmada, mesaj vermede bir iletişim aracı olarak kullanılmıştır. Renk ifadeleri ve sembolize ettiği şeyler toplumlara ve kültürlere göre değişmektedir. Örneğin; Beyaz renk Türklerde ve Çinlilerde batıyı, Hintlilerde doğuyu, Eski Ahitlerde güneyi, Mayalarda kuzeyi temsil eder. Yine renklerin toplumlara göre anlamı da değişmektedir. Örneğin; “ak” temizlik, arılık, ululuk, yaşlılık, tecrübe, büyüklük gibi yüceltici sıfatlarının yanı sıra Batı'yı temsil eder, “kara” ise toprak, güç, kuvvet ve bazen de keder, yas ve alt tabaka anlamlarını da taşıdığı gibi Kuzey'i de temsil eder (Ögel, 1991: 429-435; Mazlum 2011, 126, 129).

Pek çok farklı topluma göre siyah renk matem, hüzn, ölüm gibi anlamları temsil ederken kırmızı tehlikeyi, enerjiyi ve hareketi simgeler (Erdem 1995, 48; Uçar 2004, 49, 50). Toplumların renk seçimleri yaşadıkları coğrafya ile de yakından ilgilidir. Sıcak tropik bölgeler açık renkleri tercih ederken, soğuk iklimli bölgeler koyu renkleri tercih etmektedir. Diğer yandan Anadolu'da renklerin kullanımı da rengin toplumdaki anlamlarına örnektir. Anadolu'da dokunan halı ve kilimdeki motiflerin renginden, örme çoraplardan, oyalarından, nakışlara kadar tüm motif ve renkler doğanın birer yansımasıdır. Renklerin ise sevgi, üzüntü, hasret gibi duygusal mesajların yanında; evli, nişanlı gibi topluma mesaj ileten anlamları bulunmaktadır. Anadolu'da toplumsal mesajlara bir başka örnek ise ev kapılarının yeşil renge boyalı olması o evde hacca giden birinin olduğunu işaretidir (Erdem 1995, 48).

"Renklerin psikolojik ve fiziksel etkileri, onları kendi başlarına mesaj veren, iletişim kuran bir yapıya dönüştürür" (Uçar, 2004, 47). Renk yarattığı dalga boyu ve insanlar üzerinde yarattığı etkiler açısından sıcak ve soğuk renkler olarak sınıflandırılır. Sıcak renkler dalga boyu yüksek olan sarı, kırmızı ve turuncudan oluşur. Görsel algılamada daha hızlı ayırt edilen sıcak renkler hareketlilik, neşe, hız, enerji, sıcaklık gibi etkileri bulunmaktadır. Dalga boyu daha düşük olan renkler ise mavi, mor ve yeşildir. Bu renkler ise, uzaklık, soğukluk, sükûnet ve hüzn gibi etkiler yaratır. Bunun yanı sıra dalga boyu daha düşük olan soğuk renkler ise mavi, mor ve yeşildir. Sıcak renkler daha çabuk algılanabildikleri ve görsel düzen içinde görünebilir olduğu için bize yakın olma hissi uyandırır. Soğuk renklerin ise geriye çekilme etkisi vardır, uzaklık hissi doğurur (Erdem 1995, 45, 46; Uçar 2004, 47).

Renkler her kültür ve coğrafyada farklı anlam ve semboller içermekle birlikte Çanakkale halılarında da kullanılan beyaz, siyah, kırmızı, mavi, sarı, yeşil renklerinin farklı kültürlerdeki sembolik anlamlarına aşağıda yer verilmiştir.

Beyaz: Temizlik, saflık, ferahlık, doğruluk, güven gibi anlamları vardır. Beyaz, batı kültüründe saflığın rengi olarak kabul edilmekle birlikte; Doğu kültüründe ölümü ve matemini simgelemektedir. Olumlu ve barışçıl ifadesinden dolayı savaşlarda barış, beyaz bayrakla ifade edilir (Erdem 1995, 47; Uçar 2004, 48,49; Mazlum 2011; 129).

Beyaz renk, Türk kültüründe de çok sık kullanılan bir renktir. Türklerin en eski inançlarından olan Şamanist dönemden gelen bir inanış biçimi olarak beyaz renk ululuk, adalet, güçlülük, "aklık" yani temizlik, arılık, yücelik gibi anlamlar taşımaktadır (Ögel, 1984: 377; Mazlum 2011, 129). Yine bu anlayıştan dolayı, Devlet büyükleri savaşa giderken beyaz elbise giyerek, devletin büyüklüğünü ve yüceliğini gösterir. Anadolu'da hükümdara ait beyaz at geleneği ise Alparslan'dan Fatih Sultan Mehmet'e kadar devam ettiği bilinmektedir. Devlet büyüklerinin, özellikle savaşlarda giydikleri elbiseler de beyaz renklidir. Askeri birliklerin içinde üst subay veya komutanların kendilerini askerlerden ayırabilmeleri için, beyaz giydikleri bilinmektedir (Mazlum 2011; 130).

Kısacası beyaz renk temizlik, masumiyet, yücelik, zafer ve barışın simgesi olabildiği gibi bazı kültürlerde de matem ve ölümü simgelediği görülmektedir.

Siyah: Pek çok kültürde siyah ölüm, matem, korku, üzüntü gibi anlamlar taşıırken aynı zamanda ciddiyet, aristokrasi ve resmiyet gibi anlamları da sembolize etmektedir. Çin'de kışın ve kuzeyin sembolü, Eski Mısır ve Afrika ülkelerinde bereketin rengi; Hristiyan ve Müslüman toplumlarda fanilik ve sonu ifade eder (Uçar 2004, 49, 50).

Türk sülalelerinin, hâkimiyet sancakları siyah renktir. Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu hükümdarlarında ise Abbasi geleneklerine bağlı olarak siyah hükümdarlık bayrağı kullanılmış ayrıca özellikle ordularında sarı, kırmızı ve yeşil bayraklar kullanmışlardır.

Kara renk toprak, güç, kuvvet, bazen de keder, yas ve alt tabaka anlamlarını taşımaktadır. Bundan dolayı özellikle 11. ve 13.yüzyıllarda Türk hükümdarların tahta çıkma töreninde oturacağı seccade ve halının siyah renkte olması oldukça dikkat çekicidir (Mazlum 2011, 131).

Siyah tüm renkleri soğuran fiziksel bir yapıya sahiptir; gizli, gizemli, dışı kapalı, bilinmeyen bir anlamı vardır. Siyah renk küçük yüzeylerde kullanıldığında canlılık hissi verirken, büyük yüzeylerde kullanımında endişe ve korku yaratmaktadır.

Mutsuzluk, umutsuzluk ve hayal kırıklığının rengi olarak kabul edilen siyah aynı zamanda büyüklüğü, gücü gösteren bir simge olarak da kullanılmıştır (Mazlum 2011, 131; Erdem 1995, 47; Uçar 2004, 49,50)

Kırmızı: Hareket, canlılık, enerji, dinamiklik gibi etkilerinin yanı sıra tutku, ihtiras, tehlike, heyecan gibi çağrışımları da vardır. Arapça “al-kirmiz” denilen böceğin dışından kurutularak elde edilmesinden dolayı kırmızı denilmektedir. Kırmızının ifadeleri de toplumlara göre değişmektedir. Japonya’da kırmızı yalnız kadınlar tarafından tercih edilen bir renk olurken, Hindistan toplumunda kırmızı saflığın rengi kabul edildiği için gelinlikler kırmızı renktedir. Başka toplumlarda ise saltanat ve hanedanlığın, soyluluğun rengi olarak kabul edilmiştir. Kırmızı, doğada ateş ve kan ile ilişkilendirildiği için tehlike ve korku çağrışımları ile eşdeğer görülmüştür (Mazlum 2011, 131; Uçar, 2004, 51).

Kırmızı renk, Türklerde “kıızıl” olarak adlandırılmıştır. Kırmızı renk Osmanlı’da da önemli bir yere sahiptir. Osman Gazi’nin savaşlarda kullandığı kıızıl sancaktır. Yine Osman Gazi’nin ölümünden sonra eşyaları arasında Alaşehir dokuması kırmızı sancaklar bulunduğu bilinmektedir (Ayaz ve Ayaz 2010, 304). Çin kaynaklarına göre Göktürkler ve Uygurlar dönemlerinde kuzeydeki Kırgız hakanlarının otağında bir kırmızı bayrak bulunduğunu ve herkesin buna saygı gösterdiğini yazmaktadır. Ayrıca, Göktürkler, Uygurlar ve Moğollarda al kaftanın ve al damganın hakanlık sembolleri olarak kullanıldığı görülmektedir (Ögel 1984, 36-37, 353, 401-403; Mazlum 2011, 131). Al renkli kumaşlar ve dokumalar Türk kültüründe ayırıcı bir renk olarak kullanıldığı görülmektedir. Orta Asya’dan Anadolu’ya ve Balkanlara göç eden Türkmen toplulukları kendi boy ve inançlarını göstermek için başlarına “al bez” al yazma ile sardıkları kaynaklarda geçen bilgiler arasındadır (Ekici 2016: 105). Geleneksel Türk Sanatlarında tezhip, çini süslemelerinde ve halılarda çok sık kullanılan kırmızı renk, Türk bayrağının da rengidir

Sarı: Parlak ve canlı bir renk tonudur. Sıcak bir renk tonu olmasından dolayı hareket ve enerji hissi uyandırır. Sarı renk altının ve güneşin rengi olarak tanımlanabilir. Bazı toplumlara göre sarı renk ve altın varak, zenginlik, hâkimiyet, ihtişam ve saltanatın simgesidir. Örneğin Çin’de altın sarısı saltanatı, imparatorluğu simgelerken, eski Mısır’da kıskançlık, gözden düşme gibi anlamları vardır. Çin ve Batı Hristiyan medeniyetinde sarı renk kutsallığın sembolü olduğu için kiliselerde ve mukaddes kişilerin resimlerinde bir ışık hâle gibi sarı renk kullanıldığı görülmektedir. Diğer yandan ressamların tablolarında, sarı renk siyah ile karıştığı zaman korkaklık, kıskançlık, hile, hıyanet ve hastalık sembolü olarak kullanılmıştır. İran kültüründe birçok yerde sarı renk, nefret ve hastalık alâmeti gibi tanınmıştır (Mazlum 2011, 132).

Türklerde ise sarı renk, dünya merkezinin sembolü olarak kullanılmıştır. Türk mitolojisindeki Hayır ilahı Ülgen’in altın kapılı sarayı ve altın tahtı, Türklerde hep sarı rengin ifadesi olarak kullanılmıştır. Türk inancına göre Ülgen’in tahtı devletin, ülkenin ve dünyanın merkezi olarak algılanmış ve onun gibi sarı renk de dünyanın merkezinde sembol rengi olmuştur (Mazlum 2011, 132; Ayaz ve Ayaz 2010, 305).

Sarı renk kimi toplumlarda hastalık, kötü haber, nefret gibi anlamlar taşıdığı gibi kimilerinde de neşe, heyecan, mutluluk ve enerji gibi anlamlar taşımaktadır.

Mavi: Denizlerin, gökyüzünün, sonsuzluğun, huzurun ve dinginliğin sembolleri olarak tanımlanır. Titreşimi zayıf bir renk olan mavi, açık tonları ile huzur verirken, koyu tonlarının kötülüklerden koruyucu bir etkiye sahip olduğuna inanılır. Mısır, İran, Hindistan, Arap Yarımadası ve Anadolu’da kötülüklerden uzaklaştırıcı bir renk olarak kullanılır. Nazar boncuğunda kullanılan kobalt mavi buna gösterilebilecek örneklerdendir (Uçar, 2004, 54).

Mavi renk yarattığı huzur etkisiyle aynı zamanda inancı artıran bir renktir. Bu nedenle cami ve kiliselerin vitraylarında da mavi kullanılmıştır. Mavi renk, Yahudiler için de kutsal renk olarak kabul edilirken, Hristiyanlıkta umut ve dindarlığı simgeler, İbranilerde ise mavi tanrısal bir renktir. Mavi Çin kültüründe cenneti ve ölümsüzlüğü sembolize eder (Mazlum 2011; 132, 133).

Gök, Türklerde Tanrının rengi ve sembolü olarak hâkimiyet ve ululuğu anlatmaktadır. Göktürk Devletinin adı da hâkimiyet, ululuk ve güç rengi olarak görülen gök renginden geldiği düşünülmektedir (Ayaz ve Ayaz 2010, 305). Mavi,

Türk mavisi olarak adlandırılan yeşilimsi turkuazdan koyu laciverte kadar uzanan renk skalası ile gizemli bir derinlik etkisine sahiptir (Uçar, 2004, 54).

Yeşil: Mavi ve sarının birleşimi ile oluşan yeşil renk, mavinin huzurunu sarının canlılığını taşır. Yeşil İslamiyet'te kutsal sayılan mekânlarda çok kullanılır. Cennetin rengi olarak düşünülmektedir. Yeşil, Müslümanlar için selametin, aile kavramının, maddi ve manevi zenginliklerin sembolü olarak görülür (Uçar 2004, 54).

Doğanın en önemli rengi olan yeşil, tazelik, sükûnet, verimlilik ve doğurganlığı simgeler. Baharın, canlılığın ve huzurun rengi olan yeşil, Batıda umudu, umutlu olmayı simgelemekle birlikte Hristiyanlıkta da Baba, Oğul ve Kutsal Ruh üçlemesini ifade eder (Uçar 2004, 54; Mazlum 2011, 133).

Eski dönemlerde Türklerde yılbaşı başlangıcı iki doğa olayıdır. Bunların biri otların yeşermesi, diğeri de gök gürlemeleri ile yıldırımların başlamasıdır. Bundan dolayı eski dönemlerde hayvancılıkla geçinen, göçebe hayat yaşayan Türkler için otların yeşerme zamanı çok önemli olmuştur. Bu yüzden de yeşil renge ayrıca büyük bir önem verilmiştir (Mazlum 2011, 133).

2.2. Çanakkale Halılarının Renk Özellikleri

Yukarıda anlatılan renk tanımlamaları doğrultusunda Çanakkale halılarında kullanılan renkler değerlendirilmeye çalışılmıştır. Çalışma kapsamında Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın Halı Kataloğunda yer alan 22 adet Çanakkale halısı incelenmiştir. Halılarda en fazla 7 renk en az 4 renk kullanılmıştır. Halıların ana zeminlerinde genellikle koyu kırmızı renk dikkati çekmektedir. Kırmızı renk tamamlayıcısı olan sarı, turuncu, krem gibi renklerle kullanıldığı gibi, zıt renkleri olan yeşil, mavi ve lacivert tonlarla da kullanıldığı saptanmıştır. Zeminde kullanılan kırmızı renk bordürlerde de kullanarak eşit dağılım sağlanmıştır.

Katalogda yer alan 3 adet Çanakkale halısında (Fotoğraf 1, 2, 3) 7'şer renk kullanılmıştır. Fotoğraf 3-4'de yer alan 0410 numaralı haliya baktığımızda zeminin yatayda 8 tam ve 1 yarım dörtgenlerle bölündüğü görülmektedir. Bu dörtgenlerin zemin renkleri krem, sarı, kırmızı, mavi ve somon renklerde. Dörtgen içinde kullanılan koçboynuzu motifleri ise kahverengi, mavi, kırmızı, sarı renklerde. Örneğin kırmızı zeminde sarı, sarı zeminde kırmızı, mavi zeminde sarı renkleri kullanarak hem zıtlık hem kendi içinde tamamlayıcı özellik göstermektedir. Halının tam merkezinde sarı zemin renkli dörtgen ve onun etrafında içten dışarıya doğru, mavi zemin, somon, krem, kırmızı, koyu sarı, sarı, tekrar kırmızı, krem ve en köşelerde somon renkli dörtgenlerle oluşturulan kompozisyon, temel tasarımda radyal düzeni andırmaktadır. Radyal denge kompozisyondaki öğelerin merkezden dışarı doğru eşit olarak dağılarak yerleştirilmesidir. Radyal denge özellikle dairesel formatta üretilir, izleyiciyi merkezi bir noktaya odaklar (Öztuna, 2007, 37). Sıcak renk grubunda yer alan krem, sarı, koyu sarı, somon ve kırmızı gibi birbirinin tamamlayıcısı olan 5 renk kendi içinde koyu ve açık değerlerine göre sıralanmıştır. Diğer yandan soğuk renk grubundan olan mavi renk tam ortada odak noktasında kullanılmıştır.



Görüntü 7: Katalog numarası 0186 olan Çanakkale halısının renk skalası
(Kültür ve Turizm Bakanlığı Halı Katoloğu-1)



Görüntü 8: Katalog numarası 0368 Çanakkale halısının renk skalası
(Kültür ve Turizm Bakanlığı Halı Katoloğu-3)



Görüntü 9: Katalog numarası 0410 Çanakkale halısının renk skalası
(Kültür ve Turizm Bakanlığı Halı Katoloğu-1)



Görüntü 10: Katalog numarası 0410 Çanakkale halısının kompozisyonu

0001, 0014, 0015, 0053, 0100, 0155 kod numaraları ile katalogda yer alan 6 adet Çanakkale halısında 6'şar renk kullanılmıştır. Bu renklerle zemin ve motiflerde varyasyonlar oluşturulduğu görülmektedir. Halıların zemininde kırmızı renk kullanılmıştır. Aynı kırmızı renk bordürde yer alan kartuşların içerisinde ve küçük motiflerde de kullanılarak çok baskın olan kırmızı rengin dengeli dağılması sağlanmıştır. Kırmızı zeminde krem renkle birlikte zıt renkler olan yeşil ve mavi renkler motiflerde eşit dağılımlı olarak kullanılmıştır. Bordürlerde ise kırmızıya tamamlayıcı renk olarak sarı, turuncu ve krem renklerin kullanıldığı görülmektedir. Halılarda lacivert ve kırmızının zıtlığı dikkati çekmektedir. İç içe

kullanıldığı gibi, krem bir zemin ya da kontürle birbirinden de ayrılmıştır. Halılarda lacivert-kırmızı, kırmızı yeşil gibi zıt renklerin kullanılması kompozisyonda vurgu ve hareketi sağlamıştır. Tasarım ilkelerinden olan vurgu ve odak noktası, tasarımcıların dikkat çekmek ve izleyiciyi aktif konuma getirmek amacıyla kullandıkları tasarım öğesidir. Vurgu aracılığıyla tasarımcı, tasarımın belli öğelerine izleyicinin dikkatini çekerken; odak noktasıyla da diğer öğeler üzerinde egemen olan bir parçanın vurgulanması amaçlanır (Öztuna 2004, 37).



Görüntü 11: Katalog numarası 0001 Çanakkale halısının renk skalası
(Kültür ve Turizm Bakanlığı Halı Katoloğu-1)



Görüntü 12: Katalog numarası 0014 Çanakkale halısının renk skalası
(Kültür ve Turizm Bakanlığı Halı Katoloğu-1)



Görüntü 13: Katalog numarası 0015 Çanakkale halısının renk skalası
(Kültür ve Turizm Bakanlığı Halı Katoloğu-1)



Görüntü 14: Katalog numarası 0053 Çanakkale halısının renk skalası
(Kültür ve Turizm Bakanlığı Halı Katoloğu-1)





Görüntü 15: Katalog numarası 0100 Çanakkale halısının renk skalası
(Kültür ve Turizm Bakanlığı Halı Katoloğu-1)



Görüntü 16: Katalog numarası 0155 Çanakkale halısının renk skalası
(Kültür ve Turizm Bakanlığı Halı Katoloğu-1)



Katalogda 0024, 0026, 0054, 0075, 0103, 0205, 0273, 0405, 0412 kod numarasıyla yer alan halılarda 5 renk kullanıldığı görülmektedir. Bunlar genel olarak kırmızı, mavi, sarı, krem, yeşil renklerdir. Motiflerde birbirini ortaya çıkaran soğuk ve sıcak renk tonları düzenli bir ritim içinde kullanılmıştır.



Görüntü 17: Katalog numarası 0024 Çanakkale halısının renk skalası
(Kültür ve Turizm Bakanlığı Halı Katoloğu-1)



Görüntü 18: Katalog numarası 0026 Çanakkale halısının renk skalası
(Kültür ve Turizm Bakanlığı Halı Katoloğu-1)



Görüntü 19: Katalog numarası 0054 Çanakkale halısının renk skalası
(Kültür ve Turizm Bakanlığı Halı Katoloğu-1)



Görüntü 21: Katalog numarası 0103 Çanakkale halısının renk skalası
(Kültür ve Turizm Bakanlığı Halı Katoloğu-1)



Görüntü 23: Katalog numarası 0273 Çanakkale halısının renk skalası
(Kültür ve Turizm Bakanlığı Halı Katoloğu-2)



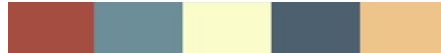
Görüntü 20: Katalog numarası 0075 Çanakkale halısının renk skalası
(Kültür ve Turizm Bakanlığı Halı Katoloğu-1)



Görüntü 22: Katalog numarası 0205 Çanakkale halısının renk skalası
(Kültür ve Turizm Bakanlığı Halı Katoloğu-2)



Görüntü 24: Katalog numarası 0405 Çanakkale halısının renk skalası
(Kültür ve Turizm Bakanlığı Halı Katoloğu-2)





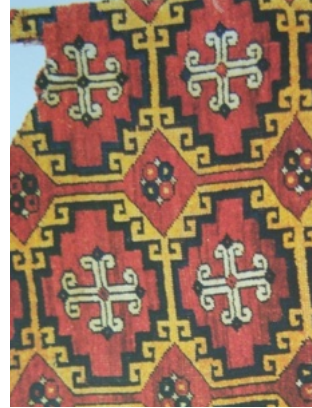
Görüntü 25: Katalog numarası 0412 Çanakkale halısının renk skalası
(Kültür ve Turizm Bakanlığı Halı Katoloğu-4)



0104, 0149, 0150, 0415 kod numaralı halıda ise 4 renk kullanıldığı görülmektedir. Halılarda koyu ve açık ton ile zıt renklerin birlikte kullanılmasıyla kompozisyonlar oluşturulmuştur. Halılarda kırmızı, mavi, turuncu, sarı, kahverengi ve krem renkleri görülmektedir.



Görüntü 26: Katalog numarası 0104 Çanakkale halısının renk skalası
(Kültür ve Turizm Bakanlığı Halı Katoloğu-1)

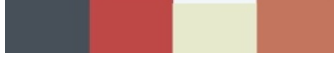


Görüntü 27: Katalog numarası 0149 Çanakkale halısının renk skalası
(Kültür ve Turizm Bakanlığı Halı Katoloğu-1)





Görüntü 28: Katalog numarası 0150 Çanakkale halısının renk skalası
(Kültür ve Turizm Bakanlığı Halı Katoloğu-1)



Görüntü 29: Katalog numarası 0415 Çanakkale halısının renk skalası
(Kültür ve Turizm Bakanlığı Halı Katoloğu-1)



Çanakkale halılarının kompozisyonları motifleri incelendiğinde renk değerlerinin halının tüm yüzeyinde dengeli bir dağılım gösterdiği izlenmektedir. Örneğin halının bordür motiflerine bakıldığında, motiflerin ve renklerin belli bir tekrar ilkesine göre dizildiği algılanan ilk düşüncedir. Dikkatle incelendiğinde sarı ve kırmızının kullanıldığı motiflerde, bordürün sol ve sağ yanında motiflerde zıt renk lacivert görülmektedir. Fakat zemin ve ince bordürlerde de lacivert renk kullanıldığı için bu ilk bakışta göze çarpan bir unsur değildir. Halıların motif ve renkleriyle kompozisyonda denge ve ritim unsurlarının sağlandığı gözlenmektedir.

SONUÇ

Toplumlarda renk seçimleri kendi coğrafyası, kültürel değerleri ve yaşam biçimleri doğrultusunda oluşmaktadır. Kültürlerde renklerin ifade ettiği anlamlar farklı olabilmektedir. Renklerin dili ortak olabileceği gibi her toplum kendi yaşam kültüründen ve coğrafyasından aldığı bilgi ve deneyimlerle renkleri yorumlar. Anadolu'ya baktığımızda kullanılan renkler doğa ile benzerlik göstermektedir. Anadolu insanı yaşadığı coğrafyada doğada gördüğü renkleri doğal boyarmaddelerle yaptıkları el sanatlarına uygulamışlardır.

Geleneksel Türk halıcılığı anneden kıza geçen herhangi bir eğitim olmadan, anadan atadan öğrenilen bilgilerdir. 22 adet Çanakkale halısı incelendiğinde halıların renk dizilimlerinin tasarım ilkelerine uygun yerleştirmeler olduğu dikkati çekmektedir.

Tasarımda kullanılan renk öğeleri ve ilkeler günlük yaşantımızda kullandığımız doğal geçerliliklerdir. Örneğin denge ilkesi insanlarda doğuştan sahip olunan bir özelliktir. İnsan yaşamında en büyük denge yerçekimidir. Yerçekiminin yarattığı fiziksel dengeyle insan uyku düzeninden, yürüme düzenine kadar her şeyi bir düzen halinde gerçekleştirir. İnsan ve doğa bir uyum bir düzen içerisinde. Tasarımlarında göz ve ruh bu düzeni yani dengeyi arar ve yorumlar (Genç ve Sipahioğlu 1990, 69; Öztuna 2004, 21). Bir kompozisyonda görsel dengeler, büyüklük, küçüklük, renk ton değeri, doku değerlerinin yerleştirilmesi ile oluşturulur (Öztuna, 2004, 23).

Bütün bu tasarım ilkeleri göz önüne alındığında insanın kendi doğasında olan denge ve estetik duygularını, dokuduğu halılara da yansıttığı söylenebilir. Tarih boyunca bütün yaşamında doğayı taklit eden, doğayı izleyen, doğadan faydalanan insanlık ürettiği halılarda da yine doğayı izlemiştir. Halıların motiflerinde doğadaki bitki, çiçek, ağaç, hayvan gibi figürleri yine doğadaki renklerle sembolleştirerek bir ifade aracına dönüştürmüşlerdir. Anadolu halılarında kullanılan yeşil doğayı ve cenneti simgelerken, kırmızı mutluluk ve sevinci; sarı hastalıklardan korunmayı; siyah ise

kötülüklerden arınmayı temsil etmektedir (Uçar,2004, 56). Doğada olan her renk hayatın, yaşamın bir sembolü olarak halılarda kullanılmıştır. Doğayı ve kendi yaşam bilgilerini gözlemleyen halı dokumacılarının, tasarımın renk ilkelerini halılara da yansıttıkları görülmektedir.

Kaynakça

Ayaz, E. S., Ayaz, S. (2010). Iğdır İli Yer Adlarında Kullanılan Renk Adları Üzerine Bir İnceleme, I. Uluslararası Aras Havzası Sempozyumu 05-08 Temmuz 2010, Kars. (Bildiri Kitabı Basım Tarihi 2013)

Başbuğ, Z. (2020-Mart) Renk Teorilerinin Yansımaları ve Resim Sanatı Üzerine Değerlendirmeler, Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi

Deniz, B. (2000). Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara

Ekici, M. (2016). Türk Kültüründe “Al” Renk, Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi, 16/2 Kış

Erbek, G. (2006). Türk El Dokuması Halıları, Katalog 1, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara.

Erbek, G. (2006). Türk El Dokuması Halıları, Katalog 2, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara.

Erbek, G. (2006). Türk El Dokuması Halıları, Katalog 3, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara.

Erbek, G. (2006). Türk El Dokuması Halıları, Katalog 4, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara.

Erbek, G. (2006). Türk El Dokuması Halıları, Katalog 5, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara.

Erdem, S. (1995). İç Mekanlarda renk kullanımı. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek lisans tezi Ankara.

Genç A.ve Sipahioğlu A. (1990), Görsel Algılama “Sanatta Yaratıcı Süreç”, Sergi Yayınevi

Gökaydın, N. (2002), Temel Sanat Eğitimi, MEB, Ankara

Güngör, İ.H (2005), Görsel Sanatlar ve Mimarlık İçin Temel Tasar, Esen Matbaası, İstanbul.

Mazlum, Özge (2011). Rengin Kültürel Çağrışımları, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 31 .

Ögel, B. (1984). Türk Kültür Tarihine Giriş. C VI. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları

Ögel, B. (1991). Türk Kültür Tarihine Giriş. C VI. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları

Öztuna, H. Y.(2007). Görsel İletişimde Temel Tasarım, Tıbyan Yayıncılık, İstanbul

Per, M. (2012-Yaz). Renk Teorilerine Tarihsel Bir Bakış, Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi. Dokuz Eylül Üniversitesi yayınları

Polat, H. H. (2012). Renk Teorisi ve Temel Yanılgılar, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (28 /2012)

Sağocak Duran, M. (2005). Ergonomik Tasarımda Renk, www.trakya.edu.tr/Enstituler/FenBilimleri/fenbilder/index.php Trakya Univ J Sci, 6(1): 77-83, 2005 ISSN 1302 647X, DIC: 164 MDBT06062005

Tozun, H. (1993). Gördes Halılarında Kullanılan Motiflerin Grafikselden Açısından İncelenmesi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü/Geleneksel Türk Sanatları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Uçar, T.F. (2004), Görsel İletişim ve Grafik Tasarım, İnkılap Yayınları, İstanbul,

Uğurlu, S.(2002) Çanakkale Halılarında Geometrik Motiflerin Organikleşmesi, 8. El Sanatları Sempozyumu, 13-15 Kasım 2002

Güngör, H. (1984). Çanakkale Bölgesi Halıları, Türk Halıları: Cilt 1, Keskin Color Yayınevi, İstanbul,

Web kaynak: RGB ve CMYK Renk Çemberi (<https://www.grafikerler.com>, Erişim: 28.06.2020)

PAULA REGO’NUN RESİMLERİNDE KADIN VE KÖPEK: METAFOR ve METAMORFOZ

WOMAN AND DOG IN PAULA REGO'S PAINTINGS: METAPHOR AND METAMORPHOSIS

Derleme

Makbule Gizem Enuysal, Grafik Tasarım Bölümü, Beykent Üniversitesi

gizemenuysal@beykent.edu.tr, ORCID Numarası: 0000-0002-9028-489X

Öz

Bu çalışma, Paula Rego’nun, 1986-87 yıllarına ait ‘Kız ve Köpek’ ve 1994 yılına ait ‘Köpek Kadınlar’ isimli resim serilerinde, eşi Victor Willing’in MS hastalığı ve kaybı ile bağlantılı duygularını metaforik ve metamorfik bir dille ifade ettiği resimlerini incelemektedir. Resimlerinde hikaye anlatmasıyla dikkat çeken, günümüz figüratif resim sanatının en önemli temsilcileri arasında sayılan Paula Rego’nun eserlerinin anlaşılabilmesi için kilit öneme sahip unsurlar arasında metafor ve metamorfoz yer alır. Çalışma, sanatçının resimlerinde metafora ve metamorfoza nasıl, hangi nedenlerle yer verdiğini açıklamayı amaçlamaktadır. Adı geçen seriler içerisinde köpek imgesinin ve metamorfoza uğrayarak köpeğe özgü özellikler sergileyen kadın figürlerinin bulunduğu tipik resimler üzerinde durulmuştur. Bununla birlikte ressamın metaforik anlatımını ve metamorfik öğelerini içeren belli başlı serilerine de değinilmektedir. Çalışma, Rego’nun kişisel ve çocukça ya da eleştirel ve bir yetişkin gözüyle aktardığı resimlerinin anlam sınırının psikolojik, toplumsal ve tarihi konulara kadar genişletilebileceğini; bu sınırlar içinde metaforun anlatımı yönlendirici ve metamorfozun, sanatçı için eleştirel ve tamamlayıcı görsel bir dil; metamorfik figürler için bir tür baş etme biçimi olarak kullanılmış olduğunu göstermektedir. İncelemede Rego hakkında yazılan kitap ve makalelerin yanı sıra ressamın röportajlarından çıkarılan verilere yer verilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Paula Rego, Metafor, Metamorfoz, Köpek, Kadın

Abstract

This study examines Paula Rego's paintings in the series "Girl and Dog" dated 1986-87 and "Dog Women" dated 1994, in which the artist expresses her feelings related to her husband Victor Willing's MS disease and his loss in metaphorical and metamorphic terms. Metaphor and metamorphosis are among the key elements in understanding the works of Paula Rego, who draws attention with her storytelling in her paintings and is considered one of the most important representatives of figurative painting art today. This work aims to explain how and why she includes metaphor and metamorphosis in her paintings. Within the mentioned series typical paintings in which the image of the dog and the metamorphosis of female figures that exhibit dog-specific characteristics are emphasized. However, her main series including her metaphorical expression and metamorphic elements are also mentioned. The study shows that the limits of the meaning of Rego's paintings, which are personal and childish or

conveyed through a critical and mutual perspective, can be extended to psychological, social, and historical issues, and that within these limits, the narration of the metaphor was directive and metamorphosis was used as an escape route for metamorphic figures, a critical and complementary language for the artist. The review includes personal data extracted from the painter's interviews, as well as books and articles written about Rego.

Keywords: Paula Rego, Metaphor, Metamorphosis, Dog, Woman.

Genişletilmiş Öz

Paula Rego altmış yılı aşan resim serüveninde insan özellikle de kadın figürlerinin, hayvan figürlerinin ve insan hayvan arası acayip mahlukların başrolde olduğu, özünde hikaye anlatan, büyük boyutlu çok geniş bir resim birikimi ortaya koymuş, üretmeye de devam etmektedir. On altı yaşına kadar Portekiz’de büyüyen sanatçı, resim eğitimi görmek için İngiltere’ye gitmiştir. Rego’nun çocukluğu ve ergenliği psikolojik ve toplumsal nedenlerle sancılı geçmiş ve bu süreç onun sanatçı duyarlılığını önemli ölçüde şekillendirmiştir. Sanatçı eleştirmenler tarafından ‘karanlık’ olarak nitelendirilen, toplumsal ve feminist bir bakış açısıyla eleştirel, otobiyografik açıdan psikanalitik, hikaye açısından gerçeküstü resimler yapmaktadır. Ressamın şimdiki, gelecek ve geçmiş zamana yayılan duyguları, düşünceleri ve hayalleri ile imge dünyasını besleyen gerçekçi ve gerçeküstü kaynaklar arasındaki çapraz hareketi, resimlerinin iç içe geçmiş anlamlar ile örülü kurgusunu oluşturur. Metaforik anlatım ve metamorfik öğeler bu anlamda ressamın kimliğiyle örtüşmektedir. Özellikle yerel hikaye ve masallardan beslendiği ve kişisel konularını ele aldığı resimlerinde Rego, metafor ve metamorfoza sıklıkla yer vermektedir.

Çalışmanın birinci bölümü ressamın yukarıda sözü edilen yaşam öyküsüne ve resimlerinin üslupsal özelliklerine ayrılmıştır. Bu çalışma, Rego’nun öz yaşam öyküsünde önemli bir yere sahip olan bir olguyu ele aldığı iki resim serisindeki metaforik anlatımı ve metamorfik öğeleri incelemektedir. Aynı zamanda sanatçının ifade dilinin parçaları olan metafor ve metamorfozu, nedenleri ve nasılları ile açıklamayı amaçlamaktadır. 1986-87 yıllarına ait ‘Kız ve Köpek’ ve 1994 yılına ait ‘Köpek Kadınlar’ isimli resim serileri, sanatçının eşi Victor Willing ile ilişkisini esas alan, farklı üslup ve tekniklerdeki iki resim serisidir. Bu iki resim serisi ortak olarak Paula Rego’nun eşine beslediği duyguları bir köpeğin sahibine beslediği duygularla örtüştürmektedir.

Çalışmanın ‘Kız ve Köpek’ serisine ayrılan ikinci bölümünde serideki resimlerin üslubu, tekniği ve sahneleri ile ilgili genel bilgi verilmesinin ardından resimlerdeki metaforik kurgu açıklanmaktadır. Bu seride genel olarak ergen yaşlardaki kızlar Paula Rego’nun kendisi veya Victor Willing’in hemşiresi Lila Nunes’in yerine geçmektedir. Köpek imgesi ise Victor Willing’in yerine kullanılmaktadır. Bu bağlamda seri için tipik olarak değerlendirilen, kız çocuğu ve köpek imgesinin bir arada bulunduğu ‘Kız ve Köpek’, ‘İki Kız ve Bir Köpek’ ve ‘Tuzak’ adlı resim örneklerinin incelenmesinden sonra resimlerdeki metaforik anlatımın ardındaki dar ve geniş anlam çerçevesinin açıklanmasına çalışılmıştır. Bu bölümde Paula Rego’nun metaforu anlatılması güç olan konuları bir sanatçı duyarlılığı ile süzmenin ve resimlerinde çok katmanlı bir anlam yapısı kurabilmenin aracı olarak kullandığı sonucuna varılmıştır. Son olarak Rego’nun hayvan imgesine yer verdiği metaforik anlatımlı ve kronolojik olarak ‘Kız ve Köpek’ serisinden önce gelen resim serileri hakkında genel bir bilgiye yer verilmiş ve okuyucuyu üçüncü bölümde genişçe incelenecek olan, sanatçının metamorfoz anlayışına hazırlayan kısa bilgi aktarılmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ressamın ‘Köpek Kadınlar’ serisi ele alınmaktadır. Bu bölümde öncelikle serideki resimlerin üslubu, tekniği ve sahneleri ile ilgili genel bilgi verilmektedir. Ardından metamorfoz kavramı ve resimlerdeki metamorfik öğeler olan köpek kadınlar açıklanmaktadır. Rego’nun ‘Kafka’dan Sonra Dönüşüm’ adlı resminin incelenmesinin ardından sanatçının metamorfoz anlayışının mekan kurgusu ile desteklenen, ölçülü ve figür temelli bir yapıya sahip olduğu ifade edilmektedir. Aynı zamanda metamorfozun söz konusu seride eleştirel bir söylemin aracı, kadın figürleri için bir tür baş etme yolu ve tamamlayıcı görsel bir dil olarak kullanıldığı açıklanmaktadır. Üçüncü bölüm Rego’nun metamorfoz öğeleri içeren ve kronolojik olarak ‘Köpek Kadınlar’ serisinden önce gelen resim serileri hakkında genel bilgiye yer verilerek sonlanmaktadır.

Çalışmanın dördüncü ve son bölümü psikoloji biliminin de katkılarıyla Rego'nun resimlerinin yeniden değerlendirilmesi önerisiyle başlamaktadır. Ardından her iki seride ortak olarak ressamın eşine olan duygularının bir köpeğin sahibine beslediği duygular ile özdeşleştirerek ele aldığının hatırlatılmaktadır. Bu bölümde 'Kız ve Köpek' serisinin metaforik kurgusunun önemli ipuçları belirtilmektedir. Sanatçı için metaforun ifade edilmesi güç olan konuları sanatsal bir ifadeye dönüştürebilmesinin ve de resimlerinin çok katmanlı anlam yapısını kurabilmenin bir aracı olduğunun altı çizilmektedir. Ardından 'Kız ve Köpek' serisinin ressamın öz yaşam öyküsü açısından dar, toplumsal ve eleştirel açıdan geniş anlamlarına yer verilmektedir ve Rego'nun metaforik anlatımı tercih etme nedenlerine değinilmektedir. Bu bölümde sanatçının 'Köpek Kadınlar' serisinde metamorfik kurgusunun önemli ipuçlarının altı çizilmektedir ve Rego'ya özgü, mekan tanımını da içine alan ölçülü ve figüratif metamorfoz anlayışı ifade edilmektedir. Metamorfozun serideki metamorfik figürler için bir baş etme biçimi, ressam için ise eleştirel bir dil ve görsel bir tamamlayıcı olduğu belirtilmektedir. Çalışmada John McEwen'in Paula Rego adlı kitabından, Maria Manuel Lisboa'nın Essays on Paula Rego: Smile When You Think about Hell adlı makale derlemesinden, Vera Fonseca'nın Paula Rego, A Prospective Retrospective: Bodies, Visuality, Becoming adlı tezinden ve Ana Gabriel Mercado'nun Paula Rego's Sabotage of Tradition: 'Visions' of Femininity adlı makalesinden yararlanılmıştır.

Extended Abstract

In her painting adventure of more than sixty years, Paula Rego has revealed and continued to produce a large-scale painting accumulation, which is essentially storytelling, in which human beings, especially female figures, animal figures, and strange creatures between human and animal are the leading roles. The artist, who grew up in Portugal until the age of sixteen, went to England to study painting. Rego's childhood and adolescence were painful for psychological and social reasons, and this process significantly shaped her artistic sensitivity. The artist paints critical in a social and feminist perspective, psychoanalytic from an autobiographical perspective, and surrealistic in terms of story, described by critics as "dark". The cross-movement between the feelings, thoughts, and dreams of the painter that spread to the present, future and past times and the real and surreal sources that feed the world of images constitute the fiction of her paintings intertwined with meanings. Rego frequently uses metaphors and metamorphosis in her paintings, which feeds on local stories and tales and deals with personal subjects.

The first part of the study is devoted to the life story of the painter mentioned above and the stylistic features of her paintings. This study examines the metaphorical expression in two series of paintings that Rego made in different periods and mainly deals with a phenomenon that had an important place in her own life story and it also aims to explain the metaphors and metamorphosis, which are parts of the metamorphic artist's painting language, with its reasons. The painting series 'Girl and Dog' dated 1986-87 and 'Dog Women' dated 1994 are two painting series in different styles and techniques based on the relationship of the artist with her husband Victor Willing. These two series of pictures jointly overlap Paula Rego's relationship with her husband with a dog's relationship with its owner.

In the second part of the study devoted to the 'Girl and Dog' series, after giving general information about the style, technique and scenes of the pictures in the series, the metaphorical fiction in the pictures was explained. In this series, generally adolescent girls replaced Paula Rego herself or Victor Willing's nurse Lila Nunes, while the image of the dog was used for Victor Willing. In this context, after examining the typical paintings in which the image of a girl and a dog, the narrow and wide meaning framework behind the metaphorical expression was tried to be clarified. In this section, it was concluded that Paula Rego filtered the subjects that are difficult to explain with an artist's sensibility and used metaphor as a tool to establish a multi-layered meaning structure in her paintings. Finally, general information was given about the painting series that preceded the 'Girl and Dog' series in which Rego included the animal image in a metaphoric sense, and brief information was given, to prepare the reader for the artist's understanding of metamorphosis, which will be examined extensively in the third part.

In the third part of the study, the painter's "Dog Women" series was handled. In this section, general information was given about the style, technique and scenes of the paintings in the series. Then, the concept of metamorphosis and canine women who were metamorphic elements in pictures were explained. After the introduction of Rego's sober and figure-based metamorphosis understanding with her painting named 'Transformation after Kafka', the artist's metamorphosis which was a kind of coping method for the metamorphic figures of the series, and critical and complementary as visual for the painter were described. The third part ended with general information about Rego's painting series that contained metamorphosis elements and preceded the "Dog Women" series chronologically.

The fourth and last part of the study starts with the suggestion of re-evaluating Rego's paintings with the contribution of psychological science. Then, it is reminded that in common in both series, the painter deals with the feelings of her husband by identifying with the feelings a dog has for its owner. In this section, important clues of the metaphorical fiction of the 'Girl and Dog' series are indicated. It is underlined that for the artist, metaphor is a means of transforming subjects that are difficult to express into an artistic expression and establishing the multi-layered meaning structure of her paintings. Then, the 'Girl and Dog' series has personal, social and critical meanings in terms of the artist's own life story, and the reasons for Rego's preference for metaphorical expression are mentioned. Later in this section, the important clues of the artist's metamorphic fiction in the 'Dog Women' series are underlined and the understanding of sober and figurative metamorphosis specific to Rego, which includes the definition of space, is expressed. It is stated that metamorphosis is a coping style for the metamorphic figures in the series, a critical language and a visual complement for the painter. In the study, from John McEwen's book Paula Rego, Maria Manuel Lisboa's Essays on Paula Rego: Smile When You Think about Hell article compilation, Vera Fonseca's thesis Paula Rego, A Prospective Retrospective: Bodies, Visuality, Becoming, and Ana Gabriel Mercado's Paula Rego's Sabotage of Tradition: 'Visions' of Femininity have been used.

1.GİRİŞ

1935 doğumlu Portekizli figüratif ressam Paula Figueiroa Rego'nun çocukluk izlenimleri sanatçının kendi deyimiyle rezervini teşkil eder. Sanatçı, özgün anlatım dilini oluşturan bu birikimin on altı yaşına kadar şekillendiğini belirtmektedir. Rego'nun sözünü ettiği yaşam kesiti incelendiğinde António de Oliveira Salazar'ın diktatörlüğündeki Portekiz'in baskı altındaki toplumsal yaşamı ile yerel masal ve hikayelerin çokça anlatıldığı anneye evinin hayal yüklü atmosferi ressamın hayatındaki en belirgin etkenler olarak karşımıza çıkar.

Salazar'ın diktatörlüğünde en çok ifade özgürlüğü ve kadınlar yara almıştır. Katı Katolik yapının hakim olduğu bu dönemde kadınlar; hem kilise, hem devlet, hem de eşleri tarafından ezilmişlerdir. Rego'nun resimlerinde kadınların feminist, politik bağlamlarda her zaman başrolde yer almalarının nedeni ressamın belleğindeki bu izlerdir. Ressamın 1998 yılında kuru pastel tekniğiyle yaptığı Kürtaj serisi, Portekiz'deki kadına yönelik ayrımcılığın ve cinsel temelli şiddetin yansımalarıdır. Söz konusu serilerde kadınlar, klinik şartlardan uzak koşullarda kürtaj olmanın sonucu olarak acı içerisinde resmedilmişlerdir ancak bu figürler izleyiciden merhamet ve anlayış beklemek yerine dini, politik nedenlerle oluşmuş toplumsal bir yarayı ifşa etmektedirler. Rego, zor koşullar altında dahi kadınların güçlü, dayanıklı ve cesur yapılarını sergileyerek ülkesinin ayıbına karşı kadınlarını kahramanlaştırmaktadır. Ressamın 1960'lı yıllardaki kolaj tekniğiyle yapılmış soyut çalışmaları ise diktatörlüğü, ırkçılığı ve köleliği ele almaktadır. Rego ülkesinin geçmişine ait bu gerçeklere yönelik eleştirel söylemini deforme olmuş, ucubeleşmiş karakterler üzerinden gerçekleştirmektedir. Ressamın kişisel geçmişiyle, ülkesinin toplumsal tarihiyle ilgili hesaplaşmalarını ya da eleştirel tavrını resimlerinde konu almasıyla ilgili ifadesi şöyledir:

En sevdiğim konular güç, tahakküm ve hiyerarşiden kaynaklanan oyunlar. Bunlar beni her zaman her şeyi alt üst ediyor ve yerleşik düzeni tersine çeviriyormuş gibi hissettiriyorlar. (Macedo,2008: 166-167).

Öte yandan anneanne ve dedeye emanet edilerek büyümenin ve tek çocuğa yöneltilen aşırı ilginin iyi ve kötü yanları sanatçıyı derinden etkilemiştir. Paula Rego çoğu röportajında itaatkar bir karakteri olduğunu, çocukluğunda ve ilerleyen yaşlarında korku duygusunu yoğun bir biçimde hissettiğini ifade etmektedir. Psikoterapist Lynda Woodfoffe'a göre (2018) Rego'nun sözünü ettiği bu ilk büyük korku, bir buçuk yaşındayken annesinin ve babasının çalışmak için İngiltere'ye gitmeleri nedeniyle yaşadığı terk edilme korkusudur; bu ana duygu sanatçının bütün resimlerine 'karanlık' etkisini verecek, kızgınlık, öç alma duyguları ile beraber temalarına yansıyacaktır.

Ressamın geçmiş, şimdi, gelecek zamana dair duyguları, düşünceleri ve hayalleri ile imge dünyasını besleyen çeşitli kaynaklar arasındaki çapraz hareketi resimlerinin iç içe geçmiş anlamlar ile örülü kurgusunu oluşturur. Paula Rego'nun resimleri soyuttan figüratife doğru değişmiştir. Güncel resimlerinde kendisine poz veren modelleri, kendi eliyle yaptığı bezden, kağıttan değişik karakterlerdeki figürleri ve kiraladığı dekorları canlı bir biçimde kurguladığı sahneleri resimlemektedir.

2. PAULA REGO'NUN 'KIZ VE KÖPEK' SERİSİ

Paula Rego'nun 'Kız ve Köpek' isimli serisi 1986-87 yıllarına aittir. Genellikle akrilik boya kullanılarak yapılmış seride, ifadeci bir renkçilik ve birkaç dekoratif öğe ile tanımlanan mekan anlayışı hakimdir. Resimlerde bir ya da iki genç kız tarafından bir köpeğin kaşıkla beslendiği, altının bezlendiği ya da köpeğe sakal traşı yapıldığı görülmektedir (Görüntü 1). Kız figürlerinin giyimlerinden, tokalarla süslü saçlarından 14-16 yaşlarında oldukları anlaşılmakla birlikte, yüzlerinde daha olgun hatta zaman zaman sinirli, gergin bir ifade görülmektedir. Köpek, şefkat ve bakım görmekle beraber zorlamaya, baskıya, gerginliğe de maruz kalmakta ve bu çelişik duyguların bir aradalığı resimlerden hissedilmektedir.



Görüntü 1: Rego, P (1935) Kız ve Köpek (Kağıt Üzerine Akrilik).Özel Koleksiyon,
<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/contemporary-art-day-16021/lot.164.html> adresinden erişildi.

'Kız ve Köpek' serisini oluşturan resimler, Paula Rego'nun eşi Victor Willing'in MS hastalığının ilerlediği, ölümünden önceki iki yıllık süreçte üretilmiştir. Resimlerin konusu Willing'in hastalığı nedeniyle bakım görmesi ile ilgilidir. Ressam yaşadığı üzüntüyü ve bakım sürecinin zorluğunu çok büyük ölçüde örten, gerçek portrelere ya da gerçek mekanlara referans vermeyen, ergen kız çocuklarının ve bir köpeğin rol aldığı bir kurgu ortaya koymaktadır.

Rego'nun bu hem ketum hem de çocukça olarak nitelendirilebilecek ifade şekli sanatçının hikayeci resim dilinin en belirgin özelliklerinden biri olan metafor kullanımını yansıtmaktadır. Rego, metaforik anlatımını "resimlerimdeki bütün hayvanlar tanıdığım insanların yerine geçiyor, çok kişisel bir hikayeleri var" sözleriyle ifade etmektedir (Mülakat sesli dosya). Paula Rego birçok defa 'Kız ve Köpek' serisindeki köpek imgesinin eşi Victor Willing'in yerine geçtiğini belirtmiştir, resimlerdeki ergen kız figürleri ise ressamın kendisinin ya da Willing'in hemşiresi (ilerleyen yıllarda da Rego'nun en sık resimlediği modeli olacak) olan Lila Nunes'in yerine geçmektedir.

Rego'nun 1987 yılında yaptığı 'İki Kız ve Bir Köpek' isimli resimde biri köpeği koltuk altlarından tutup kaldıran diğeri köpeğin ayaklarından bir giysi geçiren iki kız figürü görülmektedir (Görüntü 2). Soldaki figür gözleri kapalı başını yere doğru eğerek, sağdaki figür ise dalgın gözlerle ilerisindeki bir noktaya bakarak o an orada olmaktan uzaklaşmış görünmektedir. Bu halleriyle hareketlerini artık düşünmeden ve hissetmeden (rutin, otomatik) yapan figürlerin yüzlerindeki ifade duygusal ya da fiziksel bir zorla(n)mayı, üzüntüyü, utancı yansıtmaktadır. Arkada kurnaz bakışlarıyla tilkiyi andıran bir hayvan ile çocuk yaştaki bir erkek figürü arasında bir başka hikaye geçmektedir; erkek figürü kaldırdığı elleri ve açık bacaklarıyla tilkiyi oradan uzaklaştırmak istemektedir. Zeminde bulunan çekiç, testi ve koparılmış bir çiçek resimsel kaygılar sebebiyle kompozisyona ilave edilmiş olabilirler. Öte yandan çekicin alegorik olarak sıkıntı ve zahmeti ifade ettiği, onarımı ve şiddeti çağrıştırdığı; beyaz papatyanın ise geleneksel olarak masumiyeti simgelediği göz önüne alındığında bu öğelerin yaşanılan sürecin zahmetli oluşunu, iyileştirme ile şiddeti aynı anda içeren doğasını ve kız figürlerinin masumiyetini simgeliyor oldukları düşünülebilir.



Görüntü 2: Rego,P(1935). İki Kız ve Bir Köpek (Tuval Destekli Kağıt Üzerine Akrilik). Özel Koleksiyon
<https://judeslondoneye.wordpress.com/2019/08/10/paula-rego-obedience-and-defiance/> adresinden erişildi

Rego bu resimde eşi Victor Willing'in hastalığı ile ilgili bir kesiti, ergen yaşlardaki iki kız ve bir köpek arasındaki oyuna benzer bir sahne ile metaforik olarak anlatırken, figürlerin mimiklerinden bakım sürecinin zorluğunu, bakılan kişiye karşı beslenen çelişik duyguları ve hastanın sorumluluğunu üstlenen kişi(ler)in içsel çatışmalarını yansıtmaktadır. Rego sahneyi ergen yaşlardaki kızların bakış açısından görmemizi istemiştir. Ressam, çocukluk ile yetişkinliği ve koruyucu, sadık bir hayvan olan köpek ile Victor Willing'i metafor yoluyla örtüştürmüştür. Dolayısıyla resim ressamın çocukluğu (çocukluğunu şekillendiren psikolojik, toplumsal ve tarihi koşullar), evliliği ve eşinin hastalığı ile ilgili belleğini ve duygularını metaforik ve bir anlatımla bir arada göstermektedir.

Metaforik anlatım burada, sanatçının, çok kişisel ve zor olan bir konuyu sanatçı duyarlılığı ile süzerek sanatsal bir ifadeye dönüştürürken aynı zamanda en sevdiği konular arasında saydığı 'güç, tahakküm ve hiyerarşiden kaynaklanan oyunlar'dan ödün vermemesinin bir aracı durumundadır. Manuel Lisboa'nın kitabında alıntılıdığı Agustina Bessa-Luís'in yorumu resimlerde değişen güç dengelerini çok çarpıcı bir biçimde ortaya koymaktadır:

Kızlar köpekle çocukmuş gibi oynarlar. Onu yıkarlar, beslerler, bir erkekmiş gibi tıraş ederler. Köpek, hükmetmek için kulluk yoluyla kendisine hizmet ediyormuş gibi davrandıkları bir adamdır (Lisboa, 2019:54) .

'Kız ve Köpek' serisinde birçok kez, ilaç içirmek ya da beslemek için kucağındaki köpeğin başını koluyla sıkıştıran ya da ağzını açabilmek için köpeğin çenesine baskı yapan kız figürü resmedilmiştir (Görüntü 3). Bu sahneler Rego'nun ifadesiyle, bakım sürecinin şefkat ve agresyonu bir arada bulunduran atmosferini yansıtmaktadır. Paula Rego, insanın ne kadar severse sevsin hastalandığı için sevdiği kişiye kızgınlık beslediğini ama yine de ona bakmak istediğini, söylerken bakım gerektiren uzun hastalık süreçlerinde, çok karışık ve çelişik duygular yaşandığının altını çizmektedir (mülakat sesli dosya).



Görüntü 3: Rego,P(1935). Kız ve Bir Köpek (Kağıt Üzerine Akrilik). Özel Koleksiyon
<https://www.openbookpublishers.com/htmlreader/978-1-78374-756-6/ch1.xhtml>

Seriye ait 'Köpeğe Eteğini Kaldıran Kız' ve 'Tuzak' resimleri kız figürlerinin köpeğe yönelik bir cinselliği sergilemeleri sebebiyle dikkat çekicidir. Vera Fonseca 'Kız ve Köpek' serisindeki cinselliğin varlığını şöyle açıklamaktadır:

Rego'nun çocukları olacakları yetişkinleri zaten içeriyor; onlar geleneksel nitelikleri aktarmaktan uzaktırlar. Rego'nun ilgisi, tam da normal çocukluk imajlarının altında yatan baştan çıkarma ve kötü niyetin izlerini keşfetmeye dayanır (Fonseca,1995: 197).

'Tuzak' isimli resimde köpeğine doğru eğilirken elleriyle onu ön ayaklarından kavrayan bir kız çocuğu görülmektedir (Görüntü 4). Kızın köpeğine dönük yüzü, ona çok yakından bakan gözleri ve bir şeyler söyleyecek gibi duran ağzı karşısında köpek başını boşluğa doğru çevirmiş ve kuyruğunu kısmaktadır. Bejli beyazlı bir gökyüzü ile bej bir zeminden oluşan kumsalda ön planda ters dönmüş bir yengeç, bir atlı araba, yerde ve kızın saçlarında küçük çiçekler görülmektedir. Rego'nun 1987 yılının Mayıs ayında yazdığı bir mektupta 'Tuzak' isimli resminden bahsetmektedir, ressamın ifadesine göre 'Tuzak' kız ve köpek arasında olup bitenlerle ilgilidir. Resimde kız köpeğe çok odaklanmış

olduğu için aralarında korkunç bir şeyler belirmektedir. Figürün yukarıya doğru kabaran ve salyangoz kabuğuna benzeyen eteği sırların sakladığı bir yapıdır. Ön plandaki kıpırtısız yengeç karaya vurmuş ve cansızdır. Resimdeki sepya renkler, sessiz bir atmosfer yaratmaktadır.



Görüntü 4: Rego,P(1935). Tuzak,(Tuvalle Marufle Kağıt Üzerine Akrilik). Özel Koleksiyon

<http://visualarts.britishcouncil.org/exhibitions/exhibition/reality-modern-contemporary-british-painting-2014/object/snare-rego-1987-p5485>

Rego'nun 1987 yılına ait mektubundaki ifadesinde belirttiği gibi 'Tuzak' ressamın kendisi ile Victor Willing arasındaki ilişkiyi metafor yoluyla ifade etmektedir. Kız, köpekle kötü bir oyun oynamaktadır. Kız figürünün mimikleri alaycı bir tavrı akla getirirken, hareketi ve kabarık eteği cinselliği çağrıştırmaktadır. Ressamın sırlar saklıyor dediği eteğin, köpeğin bilmediği bu kötü oyunun bir parçasını simgelediği düşünülebilir. Maria Manuel Lisboa (2019:74), Batı resminde gücü, gençliği, cinselliği ve muzaffer olanı temsil eden atın bu küçültülüp, evcilleştirililerek boş bir arabaya koşulmasının atın çağrışımlardan kasten uzaklaştırılması anlamına geldiğini belirtmektedir. Bu durumda 'Tuzak' resminde iki boyutlu bir cinsellikten söz edilebilir; karşılıksız kalan cinsel arzunun ifadesi ve yer değiştiren cinsel üstünlük.

'Kız ve Köpek' serisinde Rego'nun özgün sarsıcı tavrı, metaforik ve çok katmanlı bir ifade ile izleyiciye aynı anda hem öz yaşam öyküsünden bir kesiti örtülü bir ifadeyle yansıtırken hem de çocukların masumiyetini, yetişkinlerin çocukların üzerlerindeki rollerini ve de kadın ile erkek arasındaki üstünlük ilişkilerini sorgulatmaktadır.

'Kız ve Köpek' serisinden önce 'Kırmızı Maymun' (1981-82) , 'Tavşan ve Küçük Kız'(1982), 'Opera' (1983), 'İşçi Duvarları' (1984) , 'Vivian Kızlar' (1984) serileri de Rego'nun çeşitli hayvan imgelerine metaforik anlatım içinde yer verdiği resimleridir. Ressamın hayvanlara belirgin biçimde yer verdiği ilk resim serisi olarak düşünebileceğimiz 'Kırmızı Maymun' serisi, Willing'in çocukluğuna ait, maymun, ayı ve tek kulaklı köpekten ibaret oyuncak tiyatrosundan esinlenilerek oluşturulmuştur (Görüntü 5).



Görüntü 5: Rego,P (1935). *Kırmızı Maymun Eşine Vuruyor* (Kağıt Üzerine Akrilik). Özel Koleksiyon
<https://paularegolisbonconference2015.wordpress.com/sobre/> adresinden erişildi.

Oyuncak tiyatrodaki karakterlere bir kadın ve çeşitli hayvanların eklendiği bu serinin konuları Rego’nun günlük yaşamıdır. Rego ‘Kırmızı Maymun’ serisini “O güne kadar yaptığım resimler içerisinde kişisel hikayeme en yakın olanı” şeklinde ifade etmektedir (McEwen,1997:105). ‘Kırmızı Maymun’ serisinde hikayenin hayvanlar üzerinden aktarılması için kullanılan metaforun yanı sıra metamorfoz kullanıldığı da görülmektedir.

Rego, erken dönem çalışmalarını kapsayan kolaj, soyut ve desen resimleri için “Bütün işlerim metamorfozla ilgili. Metamorfoz resmimin gerçek fiziksel yapımında, çalışmamın deneme yanılmasında vardır” ifadesini kullanmaktadır (McEwen,1997:111). Sanatçının modelden çalışmasıyla beraber metamorfoz anlayışı figürün gerçekçi anatomisinin sınırlarını zorlayacak, kendini jest ve mimiklerde ifade edecektir.

3. PAULA REGO’NUN ‘KÖPEK KADINLAR’ SERİSİ

Paula Rego’nun 1994 yılına ait 'Köpek Kadınlar' isimli resim serisi kuru pastel ile yapılmış on iki resimden oluşmaktadır. 'Kız ve Köpek' resimleri göz önünde bulundurulduğunda bu seride natüralist renkler ve boş bir mekan anlayışı tercih edilmiştir. 'Kız ve Köpek' serisinin mekanından farklı olarak 'Köpek Kadınlar'ın mekanı ıssızdır. Söz konusu seride kadınlar bir köpeğin doğal yaşamında aldığı kendini yalama, yemek bekleme, uluma vb. hallerde görülmektedirler. 'Kız ve Köpek' resimlerinden farklı olarak Rego 'Köpek Kadınlar'ı modelden bakarak çizmiştir. Serideki figürlerin hemen hemen hepsi ressamın uzun yıllardır birlikte çalıştığı modeli Lila Nunes’tir, yalnızca ‘Gelin’ ve ‘Güve’ resimlerinde ressam kızı Victoria Willing’i model almıştır. Lila Nunes esasen Victor Willing’in hemşiresidir ancak Rego’nun Nunes ile ilişkisi zaman içerisinde kendisini Lila’nın bedeninde göreceği ve göstereceği bir boyuta taşınmıştır. Rego Lila Nunes’in 'Köpek Kadınlar' daki rolünü de kastederek, “Kendi portremi yapmak yerine onun resmini çizdim, o benim gençliğim” ifadesini kullanmaktadır (mülakat sesli dosya).

‘Köpek Kadınlar’ esasen Paula Rego’nun, eşi Victor Willing’e duyduğu sevgi, onunla olan yakın ilişkisi, Willing’in yokluğundaki hisleri ve kendi ifadesiyle “bir erkek ile kadın arasındaki günlük olaylar” ile ilgilidir, örneğin serinin 1994 yılına ait ‘Uyuyan’(Görüntü 6) isimli resmi ressamın deyişiyle bir aşk hikayesidir (mülakat sesli dosya).



Görüntü 6: Rego,P(1935). Uyuyan Tuval Üzerine Pastel). Özel Koleksiyon
<https://tr.pinterest.com/pin/334462709806067046/> adresinden erişildi.

Resimde kahverengi tonlarının hakim olduğu bir mekanda, sağ yanına yatmış, kollarını ve dizlerini kırdığı bacaklarını uzatmış mavi elbiseli bir kadın görülmektedir. Kadının belinden itibaren siyah bir erkek ceketi üzerinde uyumaktadır, ayaklarının arkasında bir tabak içerisinde az bir yemek görülmektedir. Rego bu resmi, 'kadın kocasını özlüyor', cümlesiyle özetlemektedir (mülakat sesli dosya). Ressam, eşi Victor Willing'e duyduğu özlemi, bir köpeğin sahibinin yokluğunda kıyafetlerinin üzerinde yatma güdüsünü insana aktarma yolu ile ifade etmektedir.

'Köpek Kadınlar' serisinde sanatçı hayvanlara özgü davranışları kadın bedenleri üzerinde göstermektedir, ancak kadın ile köpek varoluşu arasındaki bu alışveriş tek taraflı değildir, bir köpeğin sahibine duyduğu (ve insanlarla ortak olarak hissettiği) sevgi ve sadakat duygularının yanı sıra kendi doğasına özgü hayvani denebilecek bütün sezgi, duygu ve tutumları da kadına aktarmaktadır. Resimlerde gördüğümüz kadın figürleri bu ikili alışverişten doğan yapıyı barındıran çoğu resimde zemin ile ilişkisini kolları ve bacakları ile kuran yani dört ayaklı hale gelen, baldırları şişmiş, uluyan, kendilerini yalayan kısaca metamorfozun etkisindeki figürlerdir.

Bu etkiyi en iyi ifade eden resimlerden biri 1994 yılına ait 'Köpek Kadın' isimli resimdir (Görüntü 7). Resimde mekanın kuru pastel ile oluşturulan dokulu yapısı önündeki figürün hayvansı yanını destekleyen, şiddet ve tekinsiz çağrışımına açık, betimlemeden uzak, karanlık bir mekandır.



Görüntü 7: Rego,P(1935). Köpek Kadın (Tuval Üzerine Pastel),Özel Koleksiyon
<https://www.wikiart.org/en/paula-rego/dog-woman-1994> adresinden erişildi

Model Lila Nunes, kendi anatomik yapısını da zorlayan bir pozda durmaktadır; sağ bacağı dizini çok zorlayacak biçimde katlanırken hem rakursiden hem de hayvanî et-kas vurgusundan dolayı, abartılı derecede şişirilmiş başının büyüklüğünü geride bırakmıştır. Belinden öne katlanan gövdesinin ucundaki başı omurgasına ters bir hareketle yukarı bakmaya çalışırken çenesi de boynuna ters bir hareketle bir köpeğin yutar ya da havlar arası hareketini almıştır. Avuçlarından destek alarak bedeninin geri iter gibi duran kolları sanki bir ileri atılmanın ya da eşeleme öncesini göstermektedir. İnsan anatomisinin doğal yapısını zorlayan bu poz içinde bütünlüğünü koruyan ve mimikleriyle insan için tanımlı ya da alışılmış ifadelerden uzaklaşan figür metamorfozun etkisinde ve bir köpeğin varoluşuna (yavaş yavaş) yerleşmektedir. Fonseca Paula Rego'nun figürlerinin metamorfozunu şu şekilde ifade etmektedir:

Bu durumda, hayvanların artık bir metafor sağlamadığını iddia ediyorum; bunun yerine metamorfozu başlatırlar. Bu, kadının vücut organlarının belirli meşru işlevlere gönderilmesinden feragat ettiği (veya bundan vazgeçtiği) anlamına gelir. Vücudu, öznelliğinin maddi köklerini genişleten ve yoğunlaştıran bir mutasyon sürecine girer. Uzunlar, işlevsel modda çalışmayı durdurur ve özgürleşmiş bir öfke ve arzunun tezahürleri haline gelir (Fonseca, 2019:207).

Esasen biyoloji bilimine ait olan metamorfoz kavramı, hayvanların doğumlarından bir süre sonra geçirdikleri fiziksel değişimi ifade eder. Metamorfoz sonucunda organizmanın ayak sayısı, yeme, nefes alma şekilleri gibi vücut planları farklılaşabilir. Hormonların başlattığı bu değişim hücrenin işleyişinden davranışla ilgili durumlara kadar çeşitlilik gösterebilir.

Metamorfozun sanat alanındaki yaygın kullanımı biçim değiştirmeyi kapsar örneğin mitolojik hikayelerde geçen hayvan-insan arası karakterler resimlerde her iki canlıya ait bedensel özellikleri bir bütün olarak sergilerler.

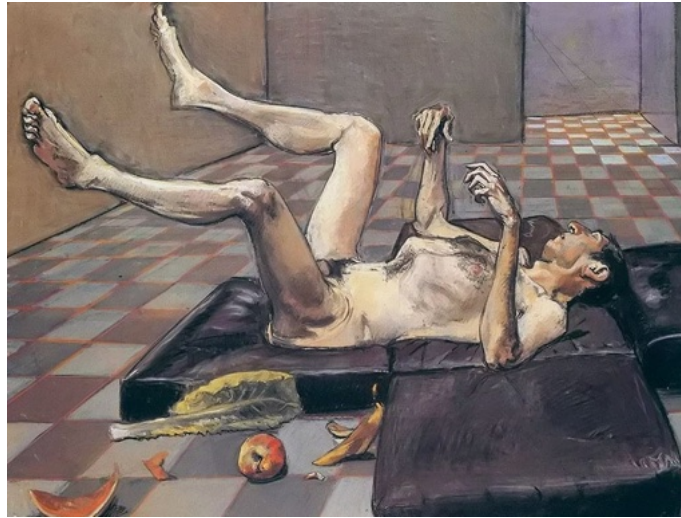
Paula Rego için metamorfoz soyutlama derecesinde baskın veya ölçülü ve figüratif bir dildir. Hikayeler, masallar ya da rüyalar gibi gerçeküstü öğeleri içeren her konu sanatçı için metamorfoz sahasıdır. Köpek Kadınlar serisi bu anlamda sanatçının metamorfoz sahasında özel bir yere sahiptir. Özünde kişisel bir konudan hareketle oluşturulan seri, sanatçının çok anlamlı resim dilinin bir sonucu olarak, aynı zamanda sarsıcı bir toplumsal bir eleştiriyi ifade etmektedir. Metamorfik Köpek Kadınlar, Paula Rego için Willing'in yokluğunda evde, atölyede ve erkek egemen sanat dünyasında yalnız bir kadın ressam olmanın yarattığı anksiyeteden kaçış anlamına gelebilir aynı zamanda kendini beğendirmeye, arzu ya da güdülerini baskılama, topluma ayak uydurma çabasında olmayan Köpek Kadınlar toplumsal veya dini bir eleştirinin ifadesi olabilirler. Her durumda metamorfoz sanatçının resimleri oluştururken bağlı kaldığı düşünce veya duygularla kavram olarak örtüşmektedir, resimsel olarak ise ifadeyi tamamlamaktadır.

Türkçeye 'Ninniler' olarak çevirebileceğimiz 'Nursery Rhymes' ressamın metamorfozu yoğun biçimde kullandığı en bilinen serilerinden biridir. Bu seride Rego'nun Batı resim geleneğindeki, iki canlıya ait bedensel veya ruhsal özellikleri bir arada gösterme anlayışını benimsediği görülür (Görüntü 8).



Görüntü 8: Rego,P(1935). Küçük Bayan Muffet (Gravür ve Aquatintl),Casa Das Historias, Cascais.
<http://www.casadashistoriaspaularego.com/en/collection/engraving.aspx> adresinden erişildi

'Köpek Kadınlar' serisinin Rego'nun iki uç metamorfoz anlayışının ortalarında yer aldığı düşünülebilir, metamorfoz ressamın modelden bakarak çalıştığı figürlerinin sınırlarını biraz zorlar, daha çok figürlerin mimiklerine yansır. Fonseca'nın (2019:208) 'hibrit' olarak nitelendirdiği bu görselleştirme biçimi insan bedenine hapsolmuş bir hayvanın insan bedeninin sınırlarını zorlamasına benzetilebilir. Rego'nun Kafka'nın ünlü karakteri Gregor Samsa yorumu 'Kafka'dan Sonra Başkalaşım' sanatçının figüratif ve ölçülü metamorfoz anlayışını ortaya koymaktadır (Görüntü 9).



Görüntü 9: Rego,P(1935).Kafkadan Sonra Dönüşüm (Aliminyuma Marufle Kağıt Üzeri Pastel). Kistefos- Museet, Jevnaker Norway.
<https://www.kistefosmuseum.com/> adresinden erişildi

Resimdeki erkek figürü bir böceğin ters dönmüş, kolları ve bacakları havadaki haline benzer şekilde sırtı üstü yatmış dizlerinden kırılan bacaklarını ve dirseklerinden kırılan kollarını (ressamın atölyede ipe bağlayarak) havada tuttuğu bir pozda gösterilmektedir. Resimde, iki canlının duruşları arasındaki benzerliğin kurulması ve böceğin mevcut halinin yarattığı şaşkınlık ile çaresizliğin figürün mimiklerine yansıtılmasının yanı sıra başkalaşım mekan anlayışı ile de desteklenmektedir. Odanın bir böceği yutar gibi duran derinliği ve insana referans veren detaylardan yoksunluğu, gördüğümüz figürün Fonseca'nın deyimiyle "hibrit" doğasını desteklemektedir (Fonseca, 2019:209).

'Köpek Kadınlar'ın Rego'nun Gregor Samsa karakteri ile paylaştığı bir diğer benzerlik de her iki durumda da metamorfozun bir tür kaçış sebebiyle gerçekleşmesidir. Fonseca, Gregor Samsa'nın bürokrasi ve baskıdan kaçmak için böceğe dönüştüğünden bahsetmektedir (Fonseca, 2019:208). 'Köpek Kadınlar' için ise metamorfoz bir tür baş etme biçimidir.

Seri için tipik diyebileceğimiz 'Ulumak' (Görüntü 10), 'Kötü Köpek' ve 'Leşçiler' resimlerinde görülen köpeğe özgü güdülerin etkisindeki ve sistemsiz, bedensel değişimler gösteren 'Köpek Kadınlar' sahiplerinin yokluğunun doğurduğu duygusal ve yaşamsal sonuçlarla baş etmeye çalışmaktadırlar. Resimlerdeki figürler sahiplerinin yokluğu ve evi referans veren mekanlardan uzak olmaları nedeniyle evcil olma özelliklerini yitirmişlerdir.

Ana Gabriela Macedo, serideki 'Köpek Kadın', 'Kötü Köpek', 'Leşçiler', 'Havlamak' (Görüntü10) isimli resimlerdeki figürler için şu ifadeyi kullanmaktadır:

Esasen, bu serideki görüntüler, farklı düzeylerde güçlü bir şekilde aşırıdır. Hem dişi hem de hayvan olarak insanlığın eşikteki temsilcileridirler, kendini savunma ve saldırı, korku, açlık, yalnızlık veya sefalet gibi temel içgüdüler ile yüce duygular, arasındaki gerilimi gösterirler; aynı anda mutlak bir iğrenme ve aşırı umutsuzluk içinde yaşarlar (Macedo,2008:167).



Görüntü 10: Rego,P(1935). Ulumak (Tuval Üzerine Pastel). Özel Koleksiyon

<http://www.artnet.com/artists/paula-rego/baying-ie3wl18LWVgrwbi2FqzjuA2> adresinden erişildi

Rego'nun köpek kadınları için aykırılık, aşırılık, içlerinden geldiği gibi olma, her koşulda hayatta kalma ve içlerindeki hayvanı tanıma yaşamlarının belirli bir noktasına geldiklerinde bilinçli olarak yapılmış (ve unutulmuş) bir seçimdir, bir baş etme biçimidir. Aynı zamanda onlar sıcak bir yuva olmaktan, ıssız bir yer olmaya giden mekanlarında sahiplerini özleyen sahipsizlerdir. Seriyi, herhangi bir akıl hastalığı nedeniyle köpek gibi davranan bireylerin portreleri olmaktan öteye taşıyan Rego'nun 'Köpek Kadınlar'a yüklediği bu özellikleridir.

4. ÖNERİLER VE SONUÇ

Paula Rego'nun resimleri iki ana kaynaktan beslenmektedir; bunlardan birincisi ressamın çocukluğudur diğeri ise Salazar diktatörlüğündeki Portekiz'in baskıcı atmosferidir. Psikolojik ve toplumsal olarak da nitelendirilebilecek bu kaynaklar ressamın anlatım dili kapsamında iç içe geçebilir, güncel yaşam deneyimleriyle harmanlanabilir. Bu inceleme ağırlıklı olarak ressamın öz yaşam öyküsüyle ilgili iki resim serisini ele alması sebebiyle ressamı besleyen psikolojik kaynaklarla ilgilidir, dolayısıyla bu doğrultuda yapılabilecek açılımları da saklı tutmaktadır. Ressamın 'Ninniler' olarak çevirebileceğimiz 'Nursery Rhymes' serisi başta olmak üzere, 'Kız ve Köpek' ve 'Köpek Kadınlar' serileri psikoloji ve sanat tarihi alanlarının ortak katkılarıyla ve psikoloji, ifade dili ve resimsel biçimler arasındaki ilişkilerin aydınlatılmasını amaçlayan bir perspektifle yeniden değerlendirilebilir.

Paula Rego, Victor Willing ile ilişkisini konu aldığı 'Kız ve Köpek' ve 'Köpek Kadınlar' isimli resim serilerinde ilk bakışta köpek ile insan arasındaki evcil, aidiyete dayalı, doğasında itaat, karşı koyma, sevgi, sadakat ve aynı zamanda hayvanî duyguları barındıran bir ilişkiden yola çıkmaktadır.

Ressam 'Kız ve Köpek' serisinde kız çocuklarının ve bir köpeğin rol aldığı, oyunu anımsatan bir kurgu ile metaforik bir anlatım tercih etmiştir. Kız çocukları kendi yetişkin halleri (genel anlamda yetişkin birey, özel olarak Paula Rego veya Lila Nunes) ile köpek imgesi ise Victor Willing ile özdeşleştirilmiştir. Kurgunun ardındaki konu Willing'in hastalığı nedeniyle bakım görmesidir. Traş edilen köpek, (özellikle, 'Tuzak', 'Köpeğe Eteğini Kaldıran Kız' resimlerinde belirgin olarak karşılaştığımız) cinsel çağrışımlar, ilk anda konuyla bağlantıları kurulamayan objeler (yengeç, atlı araba, çekiç), gergin atmosfer ve köpek bakılıyor mu yoksa hırpalanıyor mu şüphesi kurgunun perdesini aralayan ve bizi Rego'nun dünyasına götüren ipuçlarıdır. Paula Rego'nun metaforik anlatımı burada, çok kişisel ve anlatılması zor bir konuyu sanatçı duyarlılığı ile süzgeçten geçirerek sanatsal bir ifadeye dönüştürürken sanatçının sürekli işlediği konuları 'satır arasında' yinelemenin, bir başka deyişle resimlerindeki çok katmanlı anlam yapısını oluşturabilmenin bir aracı olmaktadır.

'Kız ve Köpek' serisi ilk önce Rego için eşinin ağır hastalığı ve fiziksel olarak giderek güçsüzleştiği bir süreçte yaşadığı psikolojik zorlukları, içsel çatışmaları ve evliliği (kendisinden daha tecrübeli bir ressam ile evlenmenin iyi ve kötü sonuçlarını da kapsayabilir) ilgili hesaplaşmaları ifade etmektedir. Rego'nun çok katmanlı anlatım dili düşünüldüğünde bu kişisel anlam çerçevesi kadın erkek arasındaki güç dengelerini, bu dengeleri şekillendiren toplumsal değerleri ya da bu dengeleri yaralayan Estado Novo dönemini eleştiren, bunlardan öç alan bir genişliğe kadar esnetilebilir. Ancak sanatçının farklı zamanlardaki konuşmalarında daima söz konusu serinin konusunun Vic ile ilgili olduğunu söylemesi çerçevenin sınırlarını belirlemektedir.

Resimlerdeki kız figürlerinin yaşları ile Rego'nun kendi deyimiyle rezervini şekillendiren yaşamının ilk 16 yılının örtüşmesi bir tesadüften öte ressamın sahneyi o yaşlardaki kız çocuklarının gözünden görmemizi istemesiyle ilgilidir. Rego'nun hayvanlarla beraber insanlara yer verdiği metaforik anlatımının kökenleri sanatçının çocukluğunda büyük rol oynayan hikaye, masal, ninni gibi kaynaklara dayandırılabilir, ayrıca ressam edebiyat, tiyatro ve sinemadan esinlenmeyi sürdürmektedir. Sanatçının biyografisi incelendiğinde karşılaşılan ayrılık anksiyetesi ve depresyon; geçmişe dönük hesaplaşmaları, yüzleşmeleri doğrudan değil de metafor yoluyla yapmak

yönünde bir eğilimi bilinçsizce sahiplenmesine neden olmuş olabilir ancak bu daha çok psikoloji biliminin aydınlatacağı bir konudur.

'Köpek Kadınlar' serisi Rego'nun köpek ve sahibi arasındaki ilişkiyi kavraması için izleyiciden daha dikkatli bakmayı ve ressamın resim diline hakim olmayı talep eder. 'Kız ve Köpek' serisinde tehdit edici taraf olan sahip bu seride yokluğuyla bir tehdit oluşturmakta çünkü köpeğin hayvanî yanını ortaya çıkarmaktadır.

Ressam, 'Köpek Kadınlar' serisinde yetişkin kadınların rol aldığı, bu defa da acayip, tekinsiz bir oyunu anımsatan bir anlatım tercih etmiştir. Resimlerde Rego eşi Victor Willing'in yokluğunda yaşamış oldukları ilişkiyi ve şu andaki kendini ele almaktadır. Ressam eşinin yokluğunu resimlerde görünmeyen bir kişinin, sahibin, bir erkeğin varlığı (ya da yokluğu) ile ima etmektedir. Bir köpeğin günlük yaşamında aldığı duruşları, yaptığı hareketleri sergileyen kadın figürlerinin 'acayip halleri' izleyiciyi ressamın dünyasına götüren ipuçlarıdır. 'Köpek Kadınlar'ın durumunda bir köpekle kadının arasındaki öz alışverişi iki varlık arasındaki sınırları eritmiş sonuçta kadının bedenine hapsolmuş bir köpek ortaya çıkmıştır. Rego söz konusu seride, ıssız, insansızlaştırılmış mekan anlayışı ile desteklediği, görsel olarak ölçülü ve insan figürünün baskın olduğu bir metamorfoz anlayışı kullanmaktadır. Köpek Kadınlar'daki kadın figürleri için metamorfoz bir kaçış yolu, bir baş etme biçimidir. Sanatçı için ise metamorfoz görsel olarak tamlayıcı bir dil ve de sarsıcı bir eleştiri ifadesidir.

'Köpek Kadınlar' serisinde Rego önce eşinin yokluğundaki kendisini bir köpeğin bakış açısıyla ve "benim gençliğim" dediği modelinin bedeniyle ifade etmektedir. Rego'nun çok katmanlı anlatım dili tekrar göz önüne alındığında bu kişisel anlam, kendini şekillendiren her türlü norma karşı çıkan ve bu normlarla mücadele eden kadın konusuna kadar genişletilebilir. Rego kendine özgü, ölçülü ve de sarsıcı metamorfoz dili ile izleyiciyi (resimlerindeki insan ile hayvan arasında kalan figürleri gibi) belirsiz bir aralıkta tutarken söyleyeceklerini söylemektedir.

Kaynakça

- Fonseca, V (2012).Paula Rego, A Prospective Retrospective: Bodies, Visuality, Becoming.21 Eylül tarihinde <https://www.dspace.library.uu.nl/bitstream/1874/253591/1/fonseca.pdf> adresinden erişildi.
- Gracie, C. (Mülakat yapan) & Rego, P.(Mülakat yapılan) (2010). The Internet Archive 21 Eylül tarihinde <https://www.bbc.co.uk/programmes/p00b40x3> adresinden erişildi.
- Lampert, C. (Mülakat yapan) & Rego, P. (Mülakat yapılan) (2017).Web of Stories- Life Stories of Remarkable People 22 Eylül tarihinde https://www.youtube.com/watch?v=vsBPrqEQ7BA&list=PLVV0r6CmEsFzU-0a0MJd4-el6tixW5r4F&ab_channel=WebofStories-LifeStoriesofRemarkablePeople adresinden erişildi
- Macedo, A.(2008).Paula Rego's Sabotage of Tradition: 'Visions' of Femininity. Luso-Brazilian Review, Vol 45, No 1.22 Eylül 2020 tarihinde <https://www.jstor.org/stable/30219063> adresinden erişildi.
- Mc Ewen,J.(1997). Paula Rego. London:Phaidon Press Limited.
- Manuel Lisboa, M.(2019). Essays on Paula Rego:Smile When You Think about Hell.15 Eylül 2020 tarihinde <https://www.library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/24602/9781783747580.pdf?sequence=1> adresinden erişildi.
- Tusa,C. (Mülakat yapan) & Rego, P. (Mülakat yapılan) (2001). John Tusa Interviews

21 Eylül tarihinde <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/p00nc49f> adresinden erişildi.

Woodroffe, L.(2018).Paula rego: A Mirror on Women in Portugal, Vol 10, No 2. 15 Eylül 2020 tarihinde <https://www.contemporarypsychotherapy.org/vol-10-no-2-winter-2019/paula-rego-a-mirror-onwomen-in-portugal-1930-2000/>

RAHİMİ AKSUNGUR: GERÇEKLİKTEN SOYUTA BOŞLUĞU DOLDURAN HEYKELLER

“R.A:G.S.B.D.H.”

RAHİMİ AKSUNGUR: THE SCULPTURES THAT FILL THE SPACE FROM REALITY TO ABSTRACT

“R.A:S.F.S.R.A.”

Araştırma

Meliha SÖZERİ, Güzel Sanatlar Bölümü, İstanbul Teknik Üniversitesi
sozerimeliha@msn.com, 0000-0001-9821-299X

Öz

Bu yazıda Rahmi Aksungur’un sanatının; desen, form, üç boyut, mekân yaklaşımı, isimlendirme, iki boyut ve üç boyutlu yaklaşımları, açık alan çalışmaları ile çoğulcu yaklaşım biçim dili üzerinde çalışılmıştır. Aksungur, heykel disiplini içerisinde üretimlerini çağdaş sanatın dinamikleri doğrultusunda gerçekleştirmekte ve oluşturduğu formlar, kullandığı biçimler ile kendi oluşturduğu sanat dilini izleyiciye aktarmaktadır. Çalışmalarında inşa ettiği yaklaşım biçimlerini; yüzeyden üçüncü boyuta ve oradan da mekânın kapsanması ile değerlendirmek gerekmektedir. Bu bağlamda Aksungur’un sanat yaklaşımının düşünce ve üretim mekanizmaları; desen, üç boyut, boşluk, isimlendirme, gerçeküstücü nesne ve mekân yaklaşımı başlıklarının bir göstergesi olarak bu yazının konusunu oluşturmaktadır. Başlıkta kullanılan “R.A:G.S.B.D.H” kısaltması Rahmi Aksungur’un şifrelemelerinden referansla kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Rahmi Aksungur, Heykel, Desen, Mekân, Nesne

Abstract

In this article, the art of Rahmi Aksungur; pattern, form, three-dimension, approach the space, entitle, two-dimensional and three-dimensional approaches, open space sculpture, and pluralistic approach language were focused on. Aksungur makes his productions based on the sculpture discipline in line with the dynamics of contemporary art and conveys his art language to the viewer via the forms that he created and shaped. The approaches Aksungur has built-in his work need to be evaluated through covering from the surface to the third dimension and then to the space. In this context the thought and production mechanisms of Aksungur's artistic approach constitute the subject of this article as an indication of their headlines; pattern, three dimensions, space, entitle, surreal object, and space approach. The abbreviation “R.A:S.F.S.R.A.” used in the title was also used with reference from Rahmi Aksungur's encryptions.

Keywords: Rahmi Aksungur, Sculpture, Drawing, Space, Object

Genişletilmiş Öz

Rahmi Aksungur 1955 yılında İzmir’de doğmuş, İstanbul’da üretim yapan bir sanatçı ve akademisyendir. 1979 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü’nden hazırladığı diploma projesi ile üstün başarı ile mezun olmuştur. Ali Teoman Germaner, Özer Kabaş, Altan Gürman, Şadi Çalık, Hüseyin Gezer, Zühtü Müridoğlu'nun öğrencisi oldu. Halen Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü’nde akademisyen olarak devam etmekte ve sanat çalışmalarını İstanbul’da atölyesinde sürdürmektedir.

20. yüzyılın sanat eğitimi içerisinde Cumhuriyet dönemi 1. kuşak heykeltıraşların öğrencisi olması ile Aksungur heykele bakışını ve sanatsal yaklaşım biçimlerini inşa etmiştir. Bu sınırlar içerisinde üretimleri Modern Sanat’ın bakış açısı ve Çağdaş Sanat’ın üretim biçimleri ile, yeni teknik ve malzemelerin kullanılması çoğulcu bir dilde devam etmektedir.

Bu yazının başlığında R.A: G.S.B.D.H olarak kullanılan kısaltma, başlığın şifrelenmiş biçimi Aksungur’un çalışmalarına verdiği isimler nedeni ile tercih edilmiş bir gösterendir. Bu isimlendirme sanatçının çalışmalarına verdiği isimler üzerinden tercih edilmiş ve metnin isimlendirme başlığında ele alınmıştır. Sanatçı çalışmalarında genel olarak kullandığı nesnenin ismini işaret eden gösterenler kullanmaktadır. Bu isimler, kullandığı formun ya da nesnenin isminin kısaltmaları olarak nesnenin anlamını izleyiciye doğrudan aktarımda bulunur.

Metin içerisinde desen, üç boyut, boşluk, isimlendirme, gerçeküstücü nesne ve mekân yaklaşımı başlıkları altında eleştiri, felsefe, kuramsal çalışmalardan yararlanılarak Rahmi Aksungur’un çalışmaları incelenmiştir.

Çalışmalarında iki boyutlu yüzey üzerinde örgütlenen desen pratiği üçüncü boyutta nasıl hacimlendiği ile ilişkilendirilmiştir. İki boyutlu yüzey üzerindeki desenin kendi mekânı içerisinde heykeli çağrıştıran form ve biçim çözümlemeleri ele alınmıştır. Kütlenin önemli olduğu sanat dili içerisinde boşluğun kullanımı heykellerinde kullandığı kare boşluklarla ilişkilendirilerek görsellerle incelenmiştir. Aksungur’un gündelik yaşam pratiği içerisinde kullanılan nesnelerin boyut, mekân kullanımı ile gerçeküstücü nesnelere dönüşen heykelleri görseller üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Sanat yapıtı ve özel olarak da heykel disiplini aracılığıyla Aksungur’un tercihi doğrultusunda mekânı yeniden yapılandığı çalışmalarında çağdaş sanatın sınırları içerisinde hareket ettiği görülmektedir. Mimari mekân ve heykel ilişkisi bağlamında mekân sanatçının üretimi ile yeniden düzenlenmektedir. Sanatçının bu yaklaşım biçimi hem iç mekân (galeri mekânı) hem de açık alan özelinde yaptığı çalışmalarda kullandığı bir yöntemdir. Desen, heykel, mekân, açık alan çalışmalarında görüldüğü üzere Aksungur’un üretim biçimi birbiri ile bütünlük içerisinde olan bir sanat üretiminin göstergesidir. Çağdaş Sanat içerisinde heykel disiplininin sınırları üretimini değişen zamanın dinamiklerine göre yeniden inşa etmekte ve izleyiciye deneyimletmektedir.

Extended Abstract

Rahmi Aksungur, who is an artist and academician producing in Istanbul, was born in Izmir in 1955. He graduated from İstanbul State Academy of Fine Arts Department of Sculpture in 1979 with a high degree of success owing to the diploma project he prepared. Aksungur became a student of Ali Teoman Germaner, Özer Kabaş, Altan Gürman, Şadi Çalık, Hüseyin Gezer, Zühtü Müridoğlu. Recently, he continues as an academician at Mimar Sinan Fine Arts University, Faculty of Fine Arts, Department of Sculpture and continues his artworks in his workshop in Istanbul. Within the art education of the 20th century, he was the student of the 1st generation sculptors of the Republic period and that situation developed the approach to sculpture and artistic approach of Aksungur's. Within these boundaries, his production continues in the 21st century in a pluralistic language with the perspective of Modern Art and the production methods of Contemporary Art, and the use of new techniques and materials. The abbreviation used as "R.A:S.F.S.R.A." in the title of this article is a preferred indicator due to the names given to Aksungur's works in the encrypted form of the title. This naming is preferred via the names given to the artist's works and is discussed in the title of the text. The artist generally uses signifiers that pointing to the name of the object he uses in his works. These names transport the meaning of the object directly to the viewer, as abbreviations of the name of the form or object he uses. His work has been analyzed by using criticism, philosophy, and theoretical studies in the text under the titles of drawing, three dimensions, space, naming, surreal object, and space approach. In his works, that is associated with how the drawing practice has been

organized on a two-dimensional surface is volumized in the third dimension. The form and shape analyze on the two-dimensional surface that associate the sculpture in its own space are handled. The use of space in the art language, where mass is important, has been examined visually by associating it with the square spaces used in his sculptures. Aksungur's sculptures have been transformed into surrealistic objects with the use of size and space. At the same time, these objects are objects used in daily life practice. It is seen that Aksungur acts within the boundaries of contemporary art in his works that he restructured the space in line with Aksungur's preference through the discipline of art and sculpture.

In the context of the relationship between architectural space and sculpture, the space is rearranged by the artist's production. This approach of the artist is a method he uses in both the interior (gallery space) and the open space. As seen in the drawing, sculpture, space, and open space works Aksungur's production style is an indicator of an art production that is in harmony with each other. He reconstructs his production within the boundaries of the discipline of sculpture in Contemporary Art according to the dynamics of the changing times and makes the spectator experience it.

1. GİRİŞ

Sanat nesneleri, 20. yüzyıldan itibaren izleyicinin bakışı karşısında görme biçimlerinin değişerek algılandığı yerde konumlanmaktadır. 20. yüzyıl içerisinde heykel disiplini, mekân ve beden ile kurduğu ilişki ile kendine özgü iktidarını kurmuştur. Heykelin alışılmış klasik tanımlaması değişmiş, sınırları eriyerek diğer disiplinler ile birbirine yaklaşmıştır. 20. yüzyılın pratiği içerisinde heykel, geleneksel yöntemler ile izleyiciyi kendi mekânından dışlamaz; kendisine dokunulan bir mekân ve algı yaratır ve gündelik hayatımızda alışıldık nesnelere dokunmanın sınırsız olasılıklarını oluşturur. Rahmi Aksungur'un çalışmalarında malzeme; mekân, kavram, kütle, doluluk, boşluk sözcükleri heykelin işaret ettiği üç boyutlu kütleli ören dokulardır. Malzeme, geometrik biçimlerin birbirleri ile dolu ve boş örgüsü ile üç boyutluluğa dönüşür. Üçüncü boyutlu nesnenin karşısında, izleyici, mekân ile temsil ilişkileri inşa edilir. İzleyicinin bakışı ve nesne arasındaki gerilimli alan mekânın kendisini ve yapının anlam alanlarını oluşturan katmanları örgütler.

Şeyler bize bakar. Gözle görünen dünya sürekli bir uyarıcıdır: Her şey bakışın oluşturduğu şeyin figürünü ya da kabartısını ele geçirme içgüdüsünü uyandırır ya da besler" (Valery, 2000: 87).

Gözün görme öyküsünü düşünürsek, Antik dönemlerden günümüze kadar algılanan dünya içerisinde heykel, mekân, kütle, desen ve kavramlarda dönüşmüştür. 21. yüzyıla gelindiğinde ise Çağdaş Sanat'ın yapıtları yeni görme biçimleri ile değerlendirilmesini gerektirir. Sırasıyla desen, üç boyut, boşluk, isimlendirme, gerçeküstücü nesne ve mekân yaklaşımı başlıkları ile Aksungur'un çalışmaları bu bağlamda metin içerisinde yeni görme ve algılama biçimleri doğrultusunda değerlendirilmiştir.

1.1 Desen

Desen, plastik sanatların her alanında edinilmesi gereken bir eğitim disiplini. Nesne ve göz arasında koordinasyonlu bir yaklaşımın iki boyutlu düzlem üzerine çizilen orantılı bir şekilde aktarılmasıdır. İki boyutlu bir düzlem üzerine aktarım; oran-orantı, perspektif ilkeleri, ışık-gölge, tonlama, geometrik çözümleme gibi birçok formasyonun bilinmesi ile edinilebilir. Desenin sözlükçesi içerisinde yer alan bu sözcüklerin kullanımı heykel disiplini içerisinde yer almaktadır. Bu bağlamda bir heykeltıraşın üretimi ve uygulaması içerisinde bu sözlükçenin önemli bir yeri bulunmaktadır. Buna ek olarak Rahmi Aksungur'un İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü'nde Temel Sanat Eğitimi dersi kapsamında almış olduğu eğitimin; renk, doku, strüktür ve desen bilgisinin, mimari, resim, heykel gibi farklı disiplinlerden gelen öğretim üyeleri tarafından verilmesi ve sonrasında bir arada değerlendirilmesi, gelecekte

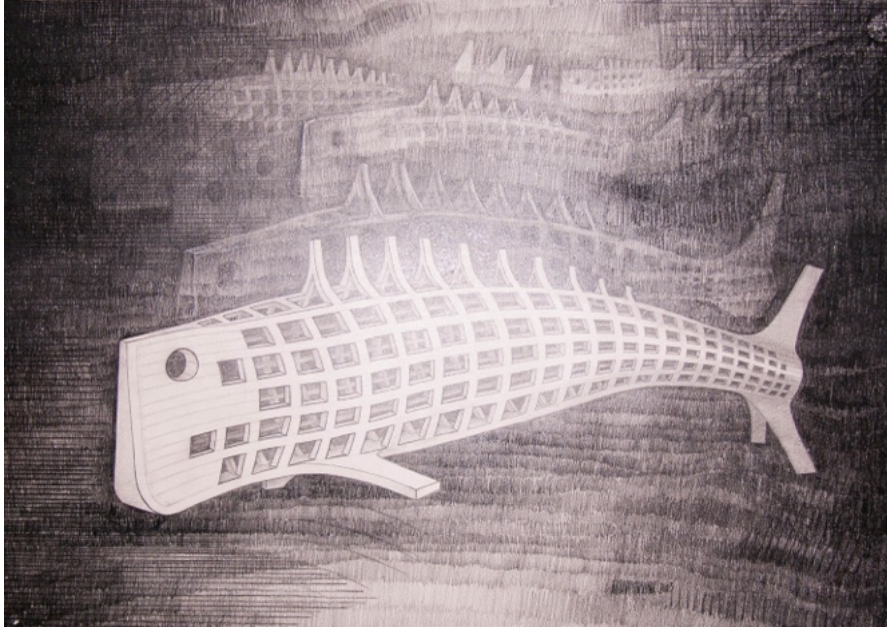
alışmalarında ve üretim alanında doğru bir zeminde hacimlenmesini inşa etmiştir. Erken dönem desen çalışmalarına bakılırsa üçüncü boyutun önemli bir etkisinin hissedildiğı gözlemlenmektedir (Görüntü 1).



Görüntü 1: Rahmi Aksungur, desen, kağıt üzerine karakalem, 1998
Rahmi Aksungur, desen, kağıt üzerine karakalem, 1998, Sanatçı Arşivi

Desen kadar zeka isteyen bir başka sanat türü bilmiyorum. İster görüntünün karmaşasından çizgiyi bulup çıkarmak, bir yapıyı özetlemek, ele boyun eğmemek, yazmadan önce okuyup içten içe dile getirmek söz konusu olsun, isterse an içinde buluşun öne çıkması, düşüncenin sözünü dinletmesi, gözlerin önünde kağıdın üstünde dönüştüğü şeyle aydınlanıp zenginleşmesi, insanda var olan tüm kişilik özelliklerinin de epey güçlü bir biçimde yansıdığı bu çalışmada zihnin tüm yetenekleri işe koşulur. (Valery, 2000: 73)

Rahmi Aksungur'un desen bilgisinin tüm bileşenleri ile oluşturduğu çizimler, üzerine düşünülen heykellerin çizim ile düşünme ve tasarlanma süreçlerinin eskizlerini oluşturmaktadır. Desen, el ve beyin arasında kurulan koordinasyon yaratma süreci içerisinde önemli bir araçtır.



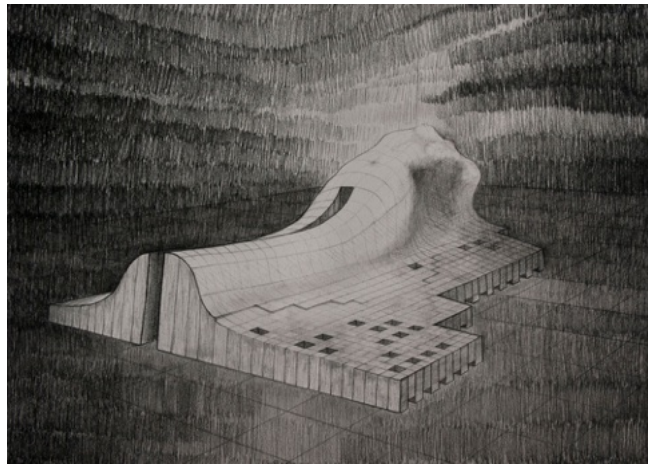
Görüntü 2: Rahmi

Aksungur, desen, kağıt üzerine karakalem

Rahmi Aksungur, desen, kağıt üzerine karakalem, Sanatçı Arşivi

Yaratıcı süreç, biçim için duyulan bu tutkunun dışavurumudur. Parçalanmaya karşı bir mücadeledir. Yaratıcı süreç: Uyum ve bütünleşmeyi doğuracak olan yeni varlık türlerinin varoluşa getirilmesi mücadelesi. (May, 2016: 147)

Desen formasyonu içerisinde oluşum, iki boyutlu bir düzlem üzerinde gezinen elin, yüzeyin tüm mekânının olasılıklarını kullanarak; x, y, z ekseninde tüm koordinatların kağıt yüzeyinde x, y ekseninde gezinmesi ile ortaya çıkan süreci kapsar. Bu süreç, desen içerisinde kullanılan bilgilerin birleşim yasaları ile hareket etmelidir. İmgesel bir yaklaşım biçiminin resmedilmesi de aynı şekilde sanatçının yaklaşım biçimi, form dili ve yaratıcılığı ile birleşerek x, y ekseninde ton değerleri, geometrik biçimlenme, mekânın kullanımı, ışık, gölge araçlarını açarak anlam alanını oluşturur (Görüntü 2).



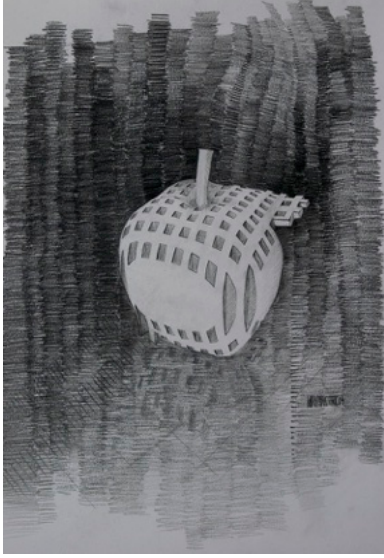
Görüntü 3: Rahmi Aksungur, desen, kağıt üzerine karakalem

Rahmi Aksungur, desen, kağıt üzerine karakalem, Sanatçı Arşivi

Aksungur'un da desenlerinde görüldüğü gibi; kompozisyonun mekân kullanımı, biçimlerin örgütlenmesi, geometrik yaklaşım, dolu boş ilişkisi, koordinatların ve ton değerlerinin kullanım biçimi yüzey kullanımı izleyicinin bakışını x, y ekseninden x, y, z eksenine doğru çekerek sanatçının düş dünyası ile birleştirerek görselleştirmektedir (Görüntü 3).

1.2 Üç Boyut (3D)

Üç Boyut; en, boy ve derinliğin aynı nesne içerisinde söz edilebildiği bir ortamdır. Heykelin sınırları x, y, z ekseninde kapladığı hacim içerisinde hareket ettiği kadardır. Heykelin kütsel sınırları 3D'nin sınırları içerisinde. Aksungur'un heykellerinde bulunan boşluklar küplerden inşa edilmiştir. Küp, en yalın geometrik biçimdir. Bir objede görünenden çok bilinene dair geometrik bir analiz olarak minimalizmin en yalın geometrik biçimi olan küp, x, y, z ekseninde dilini inşa etmektedir. Aksungur'un kağıt üzerine desenleri iki boyutlu yüzeyin üç boyutlu forma dönüştüğü heykellerinin düşünme sürecini inşa eder niteliktedir (Görüntü 4-5).



Görüntü 4: Rahmi Aksungur, desen, kağıt üzerine karakalem

Rahmi Aksungur, desen, kağıt üzerine karakalem, Sanatçı Arşivi

Görüntü 5: K.E., detay, ahşap, 2005, 126 x 132 x 160 cm.

Fotoğraf: Kayhan Kaygusuz /Sanatçı Arşivi

K.E., detay, <http://kayhankaygusuz.com/works/rahmi-aksungur-2016/>, Erişim Tarihi: 14 Nisan 2019

Heykel; en bilinen klasik tanımı ile üç boyutlu formdur. Bu tanım antik dönemlerden günümüze formel olarak heykel çözümlemelerinde kullanılsa da günümüzün heykeli, 20. yüzyıldan itibaren değişmiştir. Üç boyutlu formlar; mekânın kapsanması, kavranması ve mekân ile ilişki kurulması ile ilgilenir. Bu bağlamda heykelin biçimi değerlendirildiğinde, biricikliğinin dışarısına çıkılırsa çevresi ve bulunduğu mekân ile kurduğu ilişki önemlidir. Biçim, genel olarak dış görünüm ile ilgilidir. Antikçağ Yunan Felsefesi'nde biçim, gerçek olmayanın gerçek hale dönüşmesidir. Evrendeki her varlık, biçim kazanmış bir özdektir. Üç boyutlu bir kütle ya da bir hacmin varlığından oluşan biçim, parçaları bütünlüklü olarak bir araya getirir. Bulunulan yer, bedeninizin tüm algılarını kaplayan, temel referans noktalarıyla merkezi aksları tanımlayan geometrik bir algıdır. Desen, iki boyutlu bir düzlem üzerinde yansıtılarak; hacim, mekân, hareket ve ışık etkileri; biçim, çizim, renk, ton farklılıkları, doku ile elde edilir. Heykeltıraşlık ise; klasik anlamda maddeye, mekâna şekil verme, onu forma sokmadır.



Görüntü 6: K.E., detay, ahşap, 2005, 126 x 132 x 160 cm.

Fotoğraf: Kayhan Kaygusuz /Sanatçı Arşivi,

<http://kayhankaygusuz.com/works/elgiz-museum-rahmi-aksungur-eu486n-2016/>, Erişim Tarihi: 13 Ekim 2020, Yıldız Holding Koleksiyonu

Heykel, iki boyutun dışına çıkarak mekânda üç boyutlu yer edinir. Form, bir varlığın doğal sınırları ile belirlenmesi ile ortaya çıkmaktadır. Öz'ün biçim kazanması ile forma dönüşmesindeki ayırım, günümüzde iç içe geçmiştir. Öz ve biçim bir arada temsil oluşturmaktadır. Sanatta imgelerin birer temsile dönüşmesi, görünür dünya gerçekliğinin değişmesi günümüzde farklı boyutlar kazanmıştır. Üç boyutlu yaklaşım biçimi Aksungur'un heykellerinde temsil ve görüntü ilişkileri üzerinde hacimlenmektedir. Gerçekliğin temsil biçimi heykellerinde kullandığı form dilinde inşa edilmektedir (Görüntü 6).

1.3 Boşluk

Boşluk, kütsel çerçevenin bütünleyicisidir. Boşluk, neredeyse çevresi dolaşamaz bir özellik gösteriyorsa, doluluk olarak algılanabilir. Rahmi Aksungur'un heykellerinde kare boşlukları dolduran, biçimleri delen, gözün eksikliğinde olan şeydir. Bu eksiklik, aslında göze gerçekte görünmesi gereken şeydir ve orada yokluğu ile var olmaktadır. Eksik olanın ardında, izleyicinin yeni seyir alanında, nesnenin bakışa karşılık verdiği yer olan karanlık noktadan bakılırsa sanatın gerçekliği görünecektir. Kare boşluklar, izleyicinin bakışını içeriye doğru çekerek, başka bir gerçekliği işaret eder. Bu boşluklar, heykel kütselinin içerisinde bulunan hacmin ve heykelin kendi gerçekliğini hatırlatır. François Cheng'in Boşluk ve Doluluk kitabında resim sanatının mekânının örgenselliğini şu şekilde ele alır;

Boşluk kavramı, bir merkezden kalkarak, bir düzeyden ötekine, bir düğümü çözer gibi spiral bir devinim oluşturur. Tablonun bu örgensellik kavrayışı, bir kez daha Boşluk'un ortasında Kalp'in yer aldığı organlar ve iç organlar arasında görev bölümününü sağlayıcı güçleri bir özekte toplayan insan bedenine benzer. İnsan bedeniyle bu benzeşim yalnız resim için söz konusu değildir, salt estetik bir terimin yerine de geçer, tinsel oluşum gibi fizik oluşumu, bilinçdışı kadar bilinç dünyası açısından da insanı bağlayıcı bir pratiktir aynı zamanda....Bütün nesnelerin içgücü, Boşluk'un Dolu olanın içine nüfuz etmesine olanak verir, onlarda canlı esin kaynakları yaratır. Tek boyutlu gelişmenin kırılmasında, iç değişimin sürekli tutulmasında, spiral devinimin sürdürülmesine onun aksiyonu etkindir. (Cheng, 2006: s.104)



Görüntü 7: K.A.4, 2011, Kompozit / Composite, 66 x 21 x 27 cm.

Fotoğraf: Kayhan Kaygusuz /Sanatçı Arşivi

Görüntü 8: K.A.4, detay, 2011, Kompozit / Composite, 66 x 21 x 27 cm.

Fotoğraf: Kayhan Kaygusuz /Sanatçı Arşivi

Cheng'in yaklaşımına göre değerlendirildiğinde Aksungur'un heykellerinin kütleli algısı, boşluk ve heykelin katı maddesi ile oluşmaktadır. Boşluğun heykelin içerisine nüfuz eden hacmi, içerisindeki mekânsal boşluğu dolduran formun kütlesi ile temsil edilmektedir. Kütlenin hava ile dolması, maddenin katı gerçekliğinin değerlerini alt üst eder. Ağzında şişirilmiş sakız kütlesi bulunan içi malzemenin nefesi ile doldurulmuş "K.A.4" heykeli, izleyicinin bir dokunuşu ile patlayacak ve heykelin kütlesi sönecek algısı oluşturmaktadır (Görüntü 7). Heykelin fiziksel ve görsel dengesi figürün üflediği sakız kütlesinin içerisindeki hava ile oluşturulmuştur (Görüntü 8).

Görmeksizin baktığımızda, onu, Görünmez olarak isimlendiririz; işitmeden dinlediğimizde ise, Kulak'la duyulmaz o; işte birliği oluşturan ve birbirleriyle harmanlanmış olarak karşımıza çıkan üç şey. Üst tarafı aydınlık, altı ise gölgeli değildir. Nesne olmayan şey tanımlanamaz; belli belirsiz dönüşüne kadar kıvrımlı bir yol izler. Bundan kaynaklanan şey, Biçim ve suret olarak nitelendirilemez. Suret olmayan bir surettir bu. Lao-tzu (XIV. Bölüm) (Cheng, 2006: s.59).

Lao Tzu'nun tanımladığı gibi; üst tarafı aydınlık, alt tarafı gölgeli olmayan şey sadece boşluğun tanımını temsil edecek bir anlayışı tarif etmektedir. Bu yaklaşım biçimi de Aksungur'un heykel pratiği içerisinde bütünün tüm parçalarının, küp biçimlerin üst üste ve yan yana gelmesi ile soyut formların birleşiminin inşa edilmesi yöntemiyle boşluk, dolu olanın

içerisine nüfuz etmektedir. Nesne olmayan şeyin tanımlanamadığı yerde; kare delikli boşluklar, negatif ve pozitif olanın bütünselliğinin kullanılması, kütlenin boşluk ile vurgulanması açısından önemlidir. Boşluğun kullanımı ile heykelin kütleli algısının dışında, heykelin kütlesinin içerisindeki form temsil edilmektedir. Rahmi Aksungur'un "Rüzgar II" isimli heykelinde havanın yer değiştirmesi ile ortaya çıkan rüzgarın, boşluğun içerisinde devinimi olan kütleye işaret eder. Rüzgar, kare boşlukların içerisinde geçerek desen formasyonu içerisindeki hareket gibi x, y ekseninde oluşan görselliğin x, y, z ekseninde hacimlenmesi gibi küp boşluklara dönüşmektedir.



Görüntü 9: Rüzgar II / The Wind II, ahşap, 2007, 41 x 45 x 146 cm.

Fotoğraf: Kayhan Kaygusuz /Sanatçı Arşivi, Kemal Servi Koleksiyonu

Görüntü 10: Rüzgar II / The Wind II, detay, ahşap, 2007, 41 x 45 x 146 cm.

Fotoğraf: Kayhan Kaygusuz /Sanatçı Arşivi, Kemal Servi Koleksiyon

1.4 İsimlendirme



Görüntü 11: Sergi Genel Görüntü, Elgiz Müzesi

Fotoğraf: Kayhan Kaygusuz, http://elgizmuseum.org/tr/?page_id=2215

Rahmi Aksungur'un çalışmalarındaki malzemeyi forma dönüştürme süreci için tanımlanacak kelimeler belirlenirse, bu kelimeler için; 3D, dokunulan, dolduran, delen, dokuyan, derinleştiren, devleştiren, daraltan, düşündüren, düşleyen, düşünen, doğadan önerilebilir. Bu kelimelerin anlam alanları doğrultusunda çalışmalarına ve isimlendirmelerine bakmak gerekir.

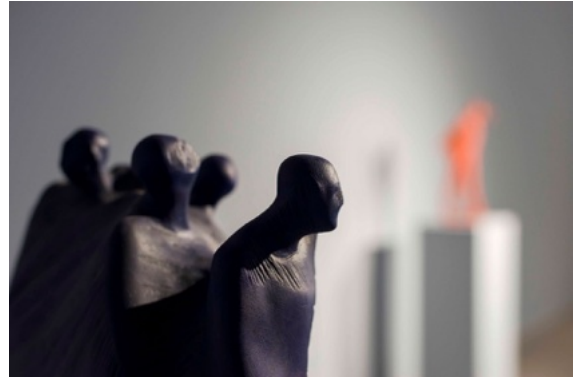
Çağdaş sanatın algılama biçimleri, Merleau-Ponty'nin sanat yapıtının algısı ile ilgili belirttiğine göre başına buyruk hareket etmezler (2005:61). Belirtmek istediklerini izleyiciye göstergelerle işaret ederler. Bu göstergeler, heykelin gerçekliğinin somutluğu ve isimlendirmesi arasındaki hattı belirler. "Küçük gerçek parçasının işlevi tam da simgeselin kalbinde zonklayan boşluğun yerini doldurmaktır." (Zizek, 2013: 53). Aksungur'un heykellerinde üstü örtülü isimlendirme yöntemi, o heykelin işaret ettiği biçimlerin kısaltmasıdır. Burada kullanılan dil de önem kazanmakta ve kullanılan sözcüğün dilinde onu çağrıştıran bir kısaltma kullanılmaktadır. Bir balık figürünün gerçekliği "BA." isimlendirmesi ile hem form olarak hem de dil olarak soyut bir algı oluşturur.

Peki, benzerlik ve de onun içinde, üstü örtülü olarak bulunan söylem yükü, nasıl dışarıya atılabilir? Magritte'nin bu konuda benimsediği strateji, çok bildik görüntüleri (imgeleri) göz önüne sermesidir, ama bu görüntülerin tanınabilirliği de, "olanaksız", "akıldışı", ya da "anlamsız" birleştirmelerle hemen yıkıma uğratılmakta ya da tartışılır hale getirilmektedir (Foucault, 2016: s.13).

Bu bağlamda değerlendirecek olursak; Aksungur'unda üstü örtülü söylem yükü Rene Magritte'in stratejisinde farklı olarak çok bildik imgeler ile isimlendirme arasında anlam alanını inşa ederken, bir yandan da Magritte gibi nesnenin ismi ve yapıtın ismi arasında yıkım oluşturur. Yapısal olarak inşa edilen şey, bir yandan yıkıma uğratılır.

Bu metin içerisinde yer verilen birçok çalışma Elgiz Müzesi'nde 2016 yılında açmış olduğu "EU 48/6/N" isimli sergide yer alan yapıtlardan seçilmiştir. "EU 48/6/N" sanatçının ceket ölçüsüdür (2016:159). Rahmi Aksungur sergisinde, bireyi kuşatan boşluk ile izleyiciyi düşünsel olarak kendi bedeninin dış mekânına davet ediyor. Bir giysinin anlamı ceket ölçüsü ile temsil ettiği bedeni işaret eder. Çalışmalarında kullandığı grid örgü gibi bu sergi mekânında bulunan işlerin birbiri ile örgüsünü ve isimlendirmeyi birlikte düşünmek gerekecektir (Görüntü 11).

Her temsilin anlamı yine temsilden başka bir şey olamaz. Aslında temsil, kendine uygun olmayan giysiye üzerinden attığı düşünülen temsilin kendisinden başka bir şey değildir. Fakat bu giysi bütünüyle çıkarılamaz; ancak daha saydam bir giysiyle yer değiştirebilir (Damisch, 2012: s.89-90).



Görüntü 12: B.K.1, kompozit, 2012, 44 x 48 x 18 cm.

Fotoğraf: Kayhan Kaygusuz, Kemal Servi Koleksiyonu

Görüntü 13: B.K.1, detay, kompozit, 2012, 44 x 48 x 18 cm.

Fotoğraf: Kayhan Kaygusuz, <http://kayhankaygusuz.com/works/elgiz-museum-rahmi-aksungur-eu486n-2016/>, Erişim Tarihi:13.10.2020, Kemal Servi Koleksiyonu

Aksungur'un çalışmalarında temsilin gerçekliği, nesne, form, işaret edilen ve isimlendirme birlikte anlam alanı oluşturmaktadır. Gerçeklikten soyuta heykelleri, hem anlamıyla hem de kütlesi ile mekânı doldurmaktadır. Bakışı karşısına aldığı düşünen "B.K.1", izleyicinin bakışı ile karşı karşıya gelir (Görüntü 12). Kültürün nesneleştirdiği özne yeniden kendisini kurar. Bir diğer değerlendirme ile; temsilin gerçekliğini izleyici ile arasındaki bakış mesafesini sorgular.

1.5 Gerçeküstü Nesne

Gerçeküstücü sanatçıların yaklaşım biçimini tarif eden bir soru ve yanıtı, bu yaklaşımın gündelik objelerin heykel kategorisine nasıl dahil edildiği sorusunu derinleştiren bir yanıtı olabilir.

Soru: Bir ampülü değiştirmek için kaç Gerçeküstücü gerekir?

Yanıt: Balık (David, 2004: s.11).

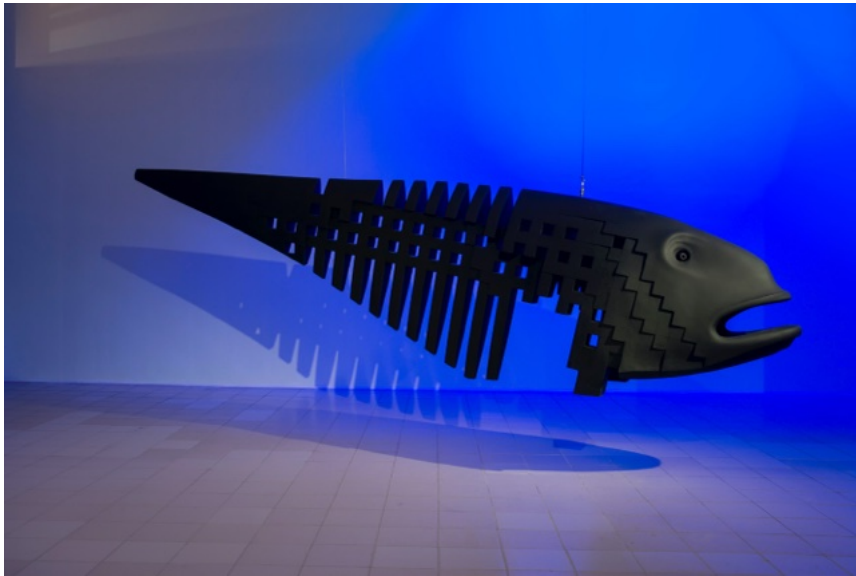
Burada görülen soru ve yanıtın bir araya gelişinden hareketle; sürrealist yaklaşım içerisinde hazır nesne, sürrealist obje, buluntu nesnelerinin kullanılmasındaki yöntem gibi normalde biraradalığı mümkün olmayan nesnelerin birlikte bir yapıt içerisinde sergilenmesi durumu, gerçeküstücü yaklaşım içerisinde görünebilir. Buradan işaretle Aksungur'un erken dönem çalışmalarındaki yaklaşım biçimi bunun göstergesidir (Görüntü 14).



Görüntü 14: A.Ü., silikon, karışık malzeme, 1980, 17 x 17 x 8 cm.

Fotoğraf: Mili Reasürans Sanat Galerisi, (2004), Rahmi Aksungur Sergi Kataloğu'ndan.
Özel Koleksiyon

Aksungur'un daha sonraki dönemlerde yaptığı çalışmalarda ise gerçeküstücü yaklaşımı hazır nesne kullanımından farklılaşarak sanatçının düş dünyasının üretimleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Boşlukta salınan, havada yüzen, izleyiciyi bulunduğu mekândaki atmosferin bir deniz ya da bir akvaryumun içerisinde olduğunu düşündüren "BA." heykeli sanatçının düş dünyasındaki imgenin gerçeküstücü bir yaklaşımla heykelleştirildiğinin göstergesidir (Görüntü 15). Bu yaklaşım izleyiciyi gerçeklikten kopararak, sanal bir dünyanın gerçekliğine götürmektedir. Bu yöntem de Artun'un Sürrealist Nesne başlıklı makalesinde yer verdiği Andre Breton'un görüşünde belirttiğine göre; imal edilen düşsel nesneler önermesi ile sanatçının düş dünyasının ürünlerinden bahsettiği görüşün göstergesi gibidir (Artun:2013). Şeyleri işaret eden adlar ile heykel görünür hale gelir. BA. ile sanat, estetik, gerçek, hakikat, güzel, yüce, işaret edilenin ne olduğuna gündelik objeler ile birlikte bir ayraç açılmıştır. Balık imgesi bu bakış açısı ile izleyiciyi derin bir denizin içerisine sürükler.



Görüntü 15: BA., kompozit, 2016, 91 x 490 x 141 cm.

Fotoğraf: Kayhan Kaygusuz, <http://elgizmuseum.org/tr/wp-content/uploads/2015/01/1.jpg>

Minimalist biçimler ile örgütlenen heykel temsil ettiği biçim ile bedeni grid örgü ile içerisine hapseder. Heykellerin boyutları gerçekliğin üzerine çıkarak küçülmekte ya da büyümektedir. Nesnenin giysisinden taşan bu heykeller, gerçek ölçülerinin içerisinde hareket etmezler. Yaklaşım biçimi ile yanılsama yaratarak insan ölçeğinden uzaklaşmaktadır. Benzerliğin işlediği çerçevenin reddedilmesi, boyutun kullanımı ile; heykel ve izleyici arasına mesafeyi devleştiren ya da daraltan bir yaklaşımı benimser. “BA.” heykelinde olduğu sanatçının düş gücü ile gerçeküstücü bir yaklaşımın kullanıldığı “S.Y.” isimli çalışma; dev bir yaprağın rüzgarın esintisi ile bir mekânda savrulabilir mi sorusunu izleyicinin kulağına fısıldar (Görüntü 16).



Görüntü 16: S.Y., ahşap, 2003, 96 x 277 x 70 cm.
Fotoğraf: Kayhan Kaygusuz, Çağla Cabaoğlu Koleksiyonu

Sanat yıkılması gereken bir şeydir - bu, Modernite'nin pek çok denemesinin ortak önermesidir. Pop Art değerleri altüst eder. 'Pop Art'ı belirleyen, her şeyden önce hor görülmüş olanı kullanmasıdır' (Lichtenstein). Avam olarak görülmüş, estetik bir ithafa layık görülmemiş kitle kültürünün görüntüleri, neredeyse değiştirilmemiş olarak sanatçının etkinliğine malzeme sıfatıyla geri gelir. Bu altüst oluşu..... Pop Art'ın kralı şöyle der: Şimdiye kadar taptığın her şeyi yak, şimdiye kadar yaktığın her şeye tap. (Barthes, 2014: s. 184).

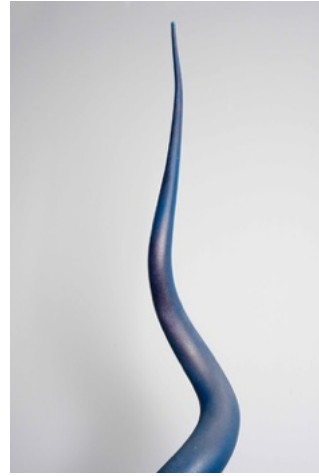
Pop Art'ın heykel disiplini üzerinden düşündüğümüzde devleşen gündelik nesneler, pop kültüre eleştirel bakış açısı getirmekteydi. Aksungur'un heykelleri her ne kadar pop kültürü eleştirmese de devleşen ya da minimize olan nesne ya da figürler, öncesinde hor görülmüş nesne kullanımlarına avangard bir yaklaşımdır.



Görüntü 17: Bl., kompozit, 2015, 53 x 33 x 30 cm.

Fotoğraf: Kayhan Kaygusuz, <http://kayhankaygusuz.com/works/elgiz-museum-rahmi-aksungur-eu486n-2016/>, Erişim Tarihi:13.10.2020, Mustafa Balci Koleksiyonu

Gündelik hayatın içerisinde bireyin bedenini kuşatan gerçekliğin temsili olan tüketim nesneleri, bir nesnenin kendisinden çok taklididir. Delikleri olmasaydı yerçekimine karşı koyabilir mi? Elmanın gerçekliği diye düşündüren “K.E.” heykeli, kütsel değeri alt üst eder (Görüntü 6). İçi boşaltılmış, düzenli aralıklarla boşluklar bırakılmış, kabuğunun bütünsel yapısı bozularak sistemin mekanik hareketleri ile organik bir bağ kuran algıladığımız şey ile gerçeklik arasında gerilimli bir alan açmaktadır. İçi oyulmuş dolmalık biber heykeli “Bl”, içerisinde biçim, renk ve bakış ile doldurulmayı düşleyen bir nesneye dönüşmüştür (Görüntü 17). Kitle kültürünün yeni estetik malzemeleri şimdiye kadar alışlagelmiş tüm söylemlerin yıkılması ile gerçekleşmektedir.



Görüntü 18: S.3, kompozit, 2011, 249 x 78 x 78 cm.

Fotoğraf: Kayhan Kaygusuz, Elgiz Koleksiyonu

Görüntü 19: S.3, detay, kompozit, 2011, 249 x 78 x 78 cm.

Fotoğraf: Kayhan Kaygusuz, Elgiz Koleksiyonu

Her şeyin birbiri ile etkileşim halinde olması gibi Rahmi Aksungur’un EU 48/6/N sergisinde yer alan “S.3” isimli çalışmanın kıvrımı denizin derinliklerinde bulunan bir balığın kuyruğundaki kıvrımın oluşturduğu sarmal hareket ile son bulabilir mi? (Görüntü 18). Doğadan koparılan gerçeklik, yeni doğanın gerçekliğini örgütler. Yeni doğa içerisinde bireyin tüm alışkanlıkları ve gündelik hayatı sürekli olarak yeniden üretilir ve şekillenir. Bir araya gelmiş eksilmiş ve çoğaltılmış küplerden oluşan birimler sonsuz olasılıkta bir araya gelebilirler mekânda. Sanatın katmanlarının görünürlüğü ile bu sonsuz olasılık sanatçının yarattığı düş dünyası ile sınırlıdır.

1.6 Mekân Yaklaşımı

Çağdaş sanat yapıtları içerisinde heykel disiplininin mekân ile kurduğu ilişkide; belleğe, biçime, mimari referanslara dayalı bağlamdan söz etmek mümkündür. Sanat yapıtı ve özel olarak da heykel disiplini aracılığıyla sanatçının tercihi doğrultusunda mekân yeniden yapılandırılır. Mimari mekân ve heykel ilişkisi bağlamında ise; mekân sanatçının üretimi ile yeniden düzenlenir ve sanatçı bu yaklaşım biçimi ile izleyici üzerinde yeni algılama biçimleri ve anlamlandırma biçimleri yaratır. Hal Foster’ın Sanat Mimarlık Kompleksi kitabının sonunda yer verdiği sözlerinde, Richard Serra mekânı dönüştürme meselesini şu görüşüyle ele alır:

Sanat her zaman mimariye müdahale etmenin, onu eleştirmenin, mekânı dönüştürmenin ve aşmanın yollarını bulmuştur. Sanatçılar bunu yapmaya devam edecekler (Foster, 2013: s. 354).

Çağdaş sanatın mekânı; kendisini yeniden üreterek mekânsal algının da izleyici ve yapıt arasında estetik olarak biçimlendiği görülmektedir. Bu mekânsal algı yapıtın üretim ve uygulama biçimlerine bağlı olarak değişkenlik göstermektedir. Mekân kullanımında Rahmi Aksungur'un mekânsal algının dönüştürülmesi bağlamında çalışmalarını inşa ettiği görülmektedir. Heykeli mekânı ve çevresi ile yeniden inşa ederek, izleyici ve yapıt arasında yeni anlam katmanları oluşturmaktadır. Sergilendiği galeri mekânının zeminine de müdahale ederek mekânı dönüştürdüğü çalışmaları ile de Aksungur'un heykelleri çağdaş bir zeminde hacimlenir (Görüntü 20).

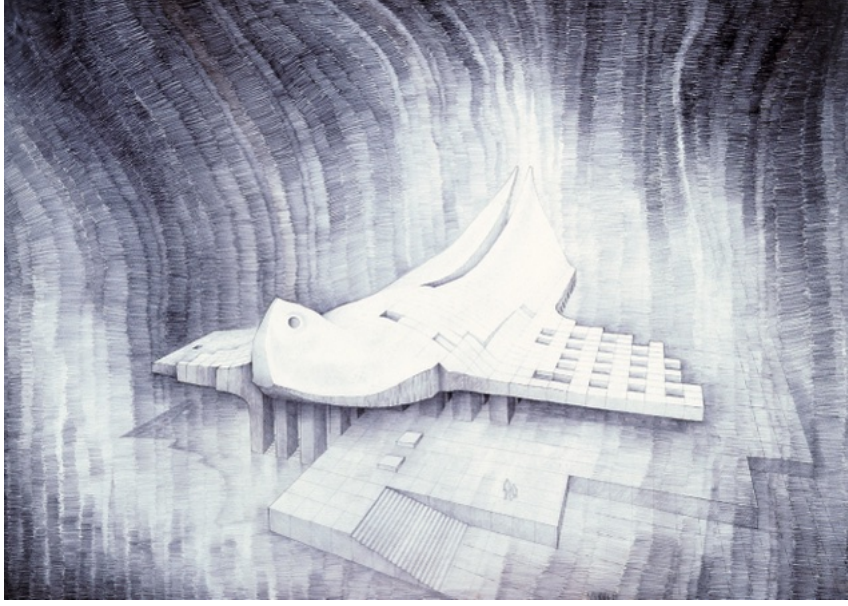
Heykelde mekân problemleri, hem fiziksel hem anlama dair hareket, algorik anlatım, renk, yeni malzeme, teknik ve sanatsal dilde korkusuzca girdiği denemeler Aksungur'un üretiminin yeni katmanlarının hep merakla beklenmesine neden olmuştur. Yapıtları duygu ve aklın yan yana durduğu, tasarlama ve sanatsal yaratma sürecini bir bütün haline getiren çalışmalarıdır. Çağrışımlara açık heykelleri mekânı dönüştürerek heykelin ve mekânın yeniden okunmasını olanaklı kılmaktadır. Bir sergisi nedeniyle sergi salonunun zeminini tümüyle değiştirip yansıtıcı bir malzeme ile kaplaması, mekân algısını heykelleri lehine manipüle ederken sergi izleyicisinin zihinsel sürecini de belirlemiştir. (Ergin, 2016: s.8)



Görüntü 20: K.K, ahşap, 2003, 95 x 295 x 452 cm.

Fotoğraf: Rahmi Aksungur, Sanatçı Arşivi, İstanbul Modern Koleksiyonu

“Sanat, ortak olanın yerini yurdunu maddi ve simgesel olarak yeniden şekillendirmek için mekânlar ve ilişkiler kurmaktadır” (Ranciere, 2014: s.26). Bu bağlamda Aksungur'un heykellerinde mekânlar ve ilişkiler heykelin kütlesi ve formu çevresinde inşa edilir. İzleyici mekânın yeni verileri doğrultusunda yapıt ile ilişki içerisinde. Desenlerinin düşünme pratiğinin üretim biçiminin bir parçası olduğunu ve bu pratik içerisinde desenin mekânsallığı ile izleyiciyi ütopyik bir olasılıklar evrenine davet ettiği görülmektedir (Görüntü 21). Bu olasılıklar evreni el ve beyin arasında gidip gelen çizgilerin derinliğinde, tonlamalarında, kalem hareketlerinde, form ve mekân arayışlarında karşılık bulur. Bu arayış kararı verilmiş bir düş mekânının somutlaşmış çizgileridir. K.K. heykelinde görünen alışlagelmiş sınırlarının dışında heykel sanatının genişleyen alanı içerisinde boyut meselesini izleyiciye sorgulatırken (Görüntü 20), desende gördüğümüz yaklaşım ise ölçek meselesi ile izleyiciye bakış sunmaktadır (Görüntü 21).



Görüntü 21: Rahmi Aksungur, desen, kağıt üzerine karakalem, 2003, 121 x 167 cm.

Fotoğraf: Rahmi Aksungur, Sanatçı Arşivi, İstanbul Modern Koleksiyonu

Heykel disiplininin üretim pratiği olan açık alan heykellerinde sanatçının mekân kullanımına bakılacak olursa; anıt geleneği içerisinde Krauss'a göre mekânda yer edinen heykelleri bulunduğu mekânın tarihini, kültürel ve sembolik bağlantısının dilini konuşur (2002:110). Modernizm ile birlikte kendi özerkliği kazanmış olan heykel disiplininin dinamiklerini ve heykelin klasik malzeme kullanımı ile çalışmalarında çağdaş bir dil kullanır. Mermer, taş, bronz, ahşap heykelin geleneksel malzemelerindendir. Açık alanda yapılan çalışmalarda ağırlıklı olarak mermer ve bronzun kullanımı antik dönemlerden günümüze kadar görülmektedir. Antik dönemlerde taşın tenle olan ilişkisi üzerinden Richard Sennett'in yorumuna bakılırsa;

...taşlara şekil vermek insanlara tenlerinin harareti üzerinde bir denetim kurma imkanı verebilir miydi? Akıl yürütme gücü şehrin içinde inşa edilebilir miydi? Atinalılar sözcük akışının serbest bırakıldığı mekânın tasarımında bu soruyla yarı başarılı yarı başarısız bir biçimde cebelleşmişlerdi. (Sennett, 2002: s.55).



Görüntü 22: Rahmi Aksungur, Cumhuriyet Tarihi Düzenlemesi

Kentsel tasarım içerisinde, meydanlarda, mimari yapıların açık alanlarında, parklarda açık alan heykelleri mekânın pratiği, verileri, belleği doğrultusunda inşa edilmelidir. Aksungur'un açık alan heykellerinde mekânın verilerine bağlı olarak tasarım sürecini uyguladığı görülmektedir. Ankara'da Atatürk Orman Çiftliği'nde bulunan Devlet Mezarlığı bünyesindeki halka açık park alanında yer alan "Cumhuriyet Tarihi Düzenlemesi" çalışması, beş ana heykel düzenlemesinden oluşan, tarihsel bir sürecin heykelleştirildiği mekâna yayılan çok büyük boyutlu bir projedir (Görüntü 22). Mekânın verileri doğrultusunda, mekânı kullanma ve tarihsel bir süreci yorumlama anlamında malzemenin kullanımı, soyut yaklaşım dili, peyzajın kullanım biçimi, sanatçının kendi sanat anlayışında uyguladığı bin metre karelik alana yayılan mekân düzenlemesidir (Görüntü 23-24).



Görüntü 23: Rahmi Aksungur, Cumhuriyet Tarihi Düzenlemesi, Kongreler Bölümü

https://tr.wikipedia.org/wiki/Devlet_Mezarl%C4%B1%C4%9F%C4%B1#/media/Dosya:Devlet_mezarl%C4%B1%C4%9F%C4%B1_Kongreler_B%C3%B6l%C3%BCm%C3%BC_2.JPG

Görüntü 24: Rahmi Aksungur, Cumhuriyet Tarihi Düzenlemesi, Savaşlar Bölümü

https://tr.wikipedia.org/wiki/Devlet_Mezarl%C4%B1%C4%9F%C4%B1#/media/Dosya:Devlet_mezarl%C4%B1%C4%9F%C4%B1_Sava%C5%9Flar_B%C3%B6l%C3%BCm%C3%BC.JPG

Ne var ki algının peşinden gidecek olursam, o zaman sanat yapıtını anlamaya da hazır hale gelirim, çünkü sanat yapıtı da etli tenli bir bütünlüktür, sanat yapıtının anlamı deyim yerindeyse başına buyruk değildir, bağlıdır, onu önümde açığa çıkaran bütün gösterge ve ayrıntıların boyunduruğu altındadır. Yani algı nesneleri gibi sanat yapıtının da doğası görülüp işitilmektedir ve tanımlarla çözümlemeler sonradan deneyimin dökümünü çıkartırken ne kadar değerli olsa da sanat yapıtındaki bire bir algısal deneyimin yerini tutamaz (Merleau-Ponty, 2005: 61).

Rahmi Aksungur'un sanat yaklaşımına bakıldığında yapıt, nesne ve algı ilişkisi üzerinden düşünülmesi ve izlenmesi gerekmektedir. Yapıtın, mekân ve izleyici ile kurduğu ilişki sanat yapıtının anlam örgüsünü oluşturmaktadır. Sonuç olarak Aksungur; gerçeklikten soyuta, kütlenin ve boşluğun temsilini sanatçının düş dünyası ile birleştirerek iki boyutlu ya da üç boyutlu olarak mekân ve izleyici ile kurduğu ilişki ile inşa etmektedir.

Kaynakça

A.A. (2013). Paris'te Üç Sergi I: SÜRREALİST NESNE. E-Skop, Sanat Tarihi Eleştiri, 22.10.2020 tarihinde <https://www.e-skop.com/skopbulten/pariste-uc-sergi-i-surrealist-nesne/1690> adresinden erişildi.

Barthes, R. (2014). Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik, (A. Koç-Ö. Albayrak, Çev.), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları (1992).

- Cheng, F. (2006). Boşluk ve Doluluk, Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi, (K. Özsezgin, Çev.), Ankara, İmge Kitabevi (1979).
- Ching, F. D. K. (2002). Mimarlık Biçim, Mekân ve Düzen, (S. Lökçe, Çev.), İstanbul, Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları (1979).
- Damisch, H. (2012), Bulut Kuramı-Resim Tarihi İçin Bir Katkı, (B. Şaman, Çev.), İstanbul, Metis Yayınları (1972).
- Ergin, N. (2016). İçeriden Bir Bakış. Rahmi Aksungur EU 48/6/N, İstanbul, Elgiz Museum, 6-9.
- Foster, H. (2013). Sanat Mimarlık Kompleksi, Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarım Birliği, (S. Özaloğlu, Çev.), İstanbul, İletişim Yayınları (2011).
- Foucault, M. (1993). Bu Bir Pipo Değildir, (S. Hilav, Çev.), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları (1973).
- Hopkins, D. (2006), Dada ve Gerçeküstçülük, (S. K. Angı, Çev.), Ankara, Dost Yayınları (2004).
- Krauss, R. (2002 / 1979). Mekana Yayılan Heykel (T. Birkan, Çev.). Sanat Dünyamız, 82, Kış 2002, 103-110.
- May, R. (2016). Yaratma Cesareti, (A. Oysal, Çev.), İstanbul, Metis Yayınları (1975).
- Merleau-Ponty, M. (2005). Algılanan Dünya, (Ö. Aygün, Çev.), İstanbul, Metis Yayınları (1948).
- Rahmi Aksungur EU 48/6/N Sergi Kataloğu (2016). İstanbul, Elgiz Museum.
- Ranciere, J. (2014). Estetiğin Huzursuzluğu, (A. U. Kılıç, Çev.), İstanbul, İletişim Yayınları (2004).
- Sennett, R. (2002). Ten ve Taş, Batı Uygarlığında Beden ve Şehir, (T. Birkan, Çev.), İstanbul, Metis Yayınları (1994).
- Valery, P. (2018). Degas Dans Desen, (O. Türkay, Çev.), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları (1983).
- Zizek, S. (2013). Yamuk Bakmak, (T. Birkan, Çev.), İstanbul, Metis Yayınları (1989).

RESİM YAPITINDA “ANI” OLGUSU

“MEMORY” PHENOMENON IN PAINTING

Araştırma

Dr. Öğr. Üyesi Güliz BAYDEMİR, Resim Bölümü, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi,
e-posta adresi, ORCID Numarası 0000-0003-0960-4030

Öz

Bu makalede ‘anı’ olgusunun geçmişten bugüne ressamların yaratımlarını ne şekilde etkilediği araştırılmıştır. ‘Anı’ olgusu, geçmişte yaşanan deneyimlerin, duyuların, izlenimlerin ve algıların, kişinin belleğinde kalan izidir. Belleğin işlevi ile birlikte, sanat eserinin oluşumunda sanatçının psikolojisi, kişiliği ve çevre faktörünün rolü ele alınmıştır. Rönesans’tan günümüze kadar anı olgusunun sanatçıların eserlerine olan yansımalarına değinilmiştir. Toplumsal anıların yanında, özellikle sanatçıların travmatik çocukluk anılarının, klasik ve modern resim sanatındaki yansımaları incelenmiştir. Anı olgusunun psikolojik anlamlar taşıyan otobiyografik nitelikli yapıtların oluşumunda önemli yere sahip olmasından dolayı; sanatçıya dönük biyografik eleştiri, yeni eleştiri ve Freudçu psikanaliz bağlamında seçilen üç sanatçının (Leonardo da Vinci, Caspar David Friedrich ve Edvard Munch) özellikle “travmatik anılar” taşıyan eserleri incelenmiştir. Sanatçının yaşantısı ile eseri arasında kurduğu bağ araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Resim, Sanat, Güzel Sanatlar, Anı- Bellek, Sanat Psikolojisi

Abstract

In this article, it has been investigated how the phenomenon of "memory" has affected the creations of painters from past to present. The phenomenon of "memory" is the trace of the experiences, sensations, impressions, and perceptions in the memory of the person. Along with the function of memory, the psychology, personality, and the role of the environmental factor of the artist in the formation of the artwork are discussed. The reflections of the phenomenon of memory on the works of artists from the Renaissance until today are mentioned. Besides social memories, the reflections of especially traumatic childhood memories of artists on classical and modern painting art have been examined. Since the phenomenon of memory has an important place in the formation of autobiographical works with psychological meanings, the works of three artists (Leonardo da Vinci, Caspar David Friedrich, and Edvard Munch) selected in the context of biographical criticism, new criticism, and Freudian psychoanalysis towards the artist, especially those bearing "traumatic memories" have been examined. The connection that the artist established between his life and his work has been investigated.

Keywords: Painting, Art, Fine Arts, Memory, Art Psychology

Genişletilmiş Öz

“Anı”; geçmişte yaşanan deneyimlerin, duyumların, izlenimlerin, algıların, kişinin belleğinde sakladığı izidir. Bellek olmadan varlık olmaz, sanat olmaz; bu bağlamda, bellekte yer bulan anı, bir sanat yapıtını da şekillendiren bir olgu olarak karşımıza çıkar. Anılar resimlerde zaman zaman simgelerle varlık bulup, resim yapma sürecinde çeşitli dönüşümler geçirerek ortaya çıkarlar. Psikolojide ‘Bellek’ ve ‘Algı’ başlıkları altında incelenen anı olgusu, 'Bilinçaltı' ve 'Gestalt' kuramlarında önemli yer tutar. Uygulamalı psikanalizin araştırma kapsamında yer alan özellikle bilinçaltı içeriğın sanatsal eyleme dönüştürölerek dışa vurulması, sanatçının bireysel dilini oluşturmasında katkıda bulunmuştur. Kendi fikirlerini ve duygularını ifade edebilmek için sanatçıların sıkça sembollere başvurdıkları görölmektedir. Sanatçıya dönük biyografik eleştiri, yeni eleştiri ve sosyolojik eleştiri gibi yöntemler eserin oluşumunda sanatçının kişilik yapısını, psikolojik durumunu belirleyen faktörlerin yani içinde bulunduğu fiziksel ve toplumsal koşulların eserin oluşum sürecinde etkili olduğu saptanmıştır. Bu bağlamda sanat yapıtının oluşumunda kişisel ve toplumsal anıların yeri ve önemi desteklemektedir. Anı olgusunun resimlerdeki yansımaları, tarihsel gelişim süreci içinde sanatçının bireyselleşmesiyle belirginlik kazanmıştır. Rönesans’ta özerklik kazanmaya başlayarak, Aydınlanma Çağı ve Fransız Devrimi ile özgürleşen sanatçı; 20. yüzyıldaki gelişmelerle birlikte bireyselliğinin en üst noktaya erişmesi sonucu, kendi iç dünyasını ifade etmeye başlamıştır. Toplumsal anıların yanında, özellikle travmatik çocukluk anılarının, klasik ve modern resim sanatındaki yansımaları, psikolojik anlamlar taşıyan otobiyografik nitelikli yapıtların oluşumunda önemli yere sahiptir. Kişiliğinin gelişimi ve sanatındaki yansımaları bulmak için gerekli olan ipuçları, sanatçının içinde yetiştiğı şartlar göz önüne alınarak edinilebilmektedir. Özellikle sanatçıların travmatik anılarının resimlerine olan etkilerinin irdelendiğı “Konu Doğrultusunda Seçilmiş Ressamlar ve Eser örnekleri” adlı bölümde Leonardo da Vinci, Caspar David Friedrich ve Edvard Munch biyografik olarak incelenmiş ve “anı” olgusu taşıyan eser örnekleri irdelenerek eserle sanatçının yaşantısı arasındaki bağlantılar vurgulanmıştır. Konu bağlamında seçilen üç sanatçının da özellikle kişisel anılarını, kimi zaman kendilerine özgü semboller kullanarak, kimi zaman da doğrudan, resimlerine aktardıkları izlenmiştir. Friedrich ‘in çeşitli “buz denizi” resimlerinin travmatik çocukluk anılarıyla olan ilişkisi irdelenmiştir. Sigmund Freud’un *Saint Anne ile Bakire ve Çocuk* resmine yaptığı analizi ile Leonardo’nun bir çocukluk anısının örtük semboller şeklinde resimlerine yansıdığı saptanmıştır. Munch’un da *Bahar* adlı resminde çocukluk anılarını resimlerine aktardığı ve hatta Çığlık adlı tablosunda olduğu üzere anılarının resmini yaptığını kendisinin de dile getirdiğı görölr. “Anı” olgusu taşıdığı saptanan eser örneklerinde, eserle sanatçının yaşantısı arasındaki bağlantılar psikolojik bir yaklaşımla açığa çıkarılmıştır.

Extended Abstract

"Memory"; It is the trace of past experiences, sensations, impressions, perceptions that are stored in a person's memory. Without memory there is no existence, no art; In this context, the memory that takes place in the memory appears as a phenomenon that also shapes a work of art. Memories come into existence with symbols from time to time in pictures, and they come out by undergoing various transformations in the process of painting. The phenomenon of memory, which is examined under the headings of "Memory" and "Perception" in psychology, has an important place in "Subconscious" and "Gestalt" theories. By transforming into artistic action, the expression of the subconscious content, which is within the scope of applied psychoanalysis, has contributed to the creation of the artist's idiolect. It is seen that artists frequently resort to symbols to express their ideas and feelings. Methods such as biographical criticism towards the artist, New criticism, and Sociological criticism are the factors that determine the personality structure and psychological state of the artist in the formation of the work; In other words, it was determined that the physical and social conditions it was in were effective in the creation process of the work. In this context, the place and importance of personal and social memories in the formation of artwork are supported. Reflections of the phenomenon of memory in paintings have become apparent with the individualization of the artist in the historical development process. The artist who started gaining autonomy in the Renaissance and liberating with the Enlightenment Age and the French

Revolution started to express his inner world with the developments in the 20th century, as a result of his individuality reaching the highest point. In addition to social memories, especially traumatic childhood memories, reflections in classical and modern painting have an important place in the formation of autobiographical works with psychological meanings. The clues necessary for the development of his personality and to find the reflections in his art can be obtained by considering the conditions in which the artist was brought up. In the section titled "Selected Painters in-line with the Subject and Samples of work" where the effects of artists' traumatic memories on their paintings were especially examined, Leonardo da Vinci, Caspar David Friedrich, and Edvard Munch were examined biographically and the connections between the work and the life of the artist were emphasized by examining the samples of work bearing the phenomenon of "memory. It was observed that the three artists chosen in the context of the subject particularly transferred their personal memories to their paintings sometimes by using unique symbols, and sometimes by doing it directly. The relationship between Friedrich's various "ice sea" paintings and his traumatic childhood memories was examined. With the analysis of Sigmund Freud on the painting of "Saint Anne with the Virgin and Child", it was determined that the childhood memory of Leonardo was reflected in his paintings in the form of latent symbols. It was seen that Munch had portrayed his childhood memories in his painting "Spring", and even stated that he had painted his memories as in his painting "The Scream". The connections between the work and the life of the artist were revealed through a psychological approach in the samples of the works that were found to have the phenomenon of "memory".

1. GİRİŞ

"Resim Yapıtında 'Anı' Olgusu" adlı makale, "Resim Yapıtında Anı Olgusu ve Uygulamalar" başlıklı yüksek lisans eser metninden türetilmiştir (Baydemir,2008). Makale, resim sanatında anı olgusunun işleniş biçimin araştırılmasını kapsamaktadır. Daha çok edebiyat, psikoloji, felsefe ve tarih gibi disiplinlerde işlenmiş olan "Anı" teması, plastik sanatların kolu olan resim sanatında spesifik olarak ele alınmamıştır. Yazılı ve görsel önemli bir veri sağlayacak olan bu araştırma, ressamların geçmişte yaşamış olduğu olaylardan, kişisel yaşantılarına ait izlerin yansımalarını taşıyan eser örneklerinin belirlenmesini kapsamaktadır.

Anı; bilinçte yinelenen, daha önce bilinçte bulunmuş olanın yine bilince gelmesini kapsayan olgudur. Anı olgusu algılarımızı şekillendirmekle başladığı sürece, kişiliğimiz ve dolayısıyla tüm yaşantımızı şekillendirerek devam etmektedir. Özellikle daima anlık duyuları, anlık yaşantıları bulduğumuz empresyonist resimlerde "an" olgusu büyük önem taşır. İlk kez empresyonizmle zaman, objektif olarak değil de subjektif olarak yaşantı duyumu olarak kavranmış ve bu yaşantı; empresyon, duyumlardan ibaret olan zaman, Fransız filozof Bergson (1859-1941)'dan geçerek, zamanımızın varoluş felsefesine ulaşmıştır.

"Anı" kelimesinin kökü olan "an" kelimesinin diğer anlamı da "bellek"tir. Psikolojide 'Bellek' ve 'Algı' başlıkları altında incelenen anı olgusu özellikle 'Bilinçaltı' ve 'Gestalt' kuramlarında önemli yer tutar. Psikolojinin temelini oluşturan "insanların dünyayı nasıl algıladığı" konusunu araştırırken bireyin bütün olarak ele alınması gerektiğini iddia eden Gestalt'ın alan kuramına göre bireylerin davranışlarında anılarının etkisi büyüktür. Anılar, "bellekte simgelere dönüştürülmüş algılar" olarak tanımlanabilir.

Sanat başta olmak üzere, insanın tüm etkinliklerinin gizli içeriklerini 'Uygulamalı Psikanaliz' araştırmaktadır. Sigmund Freud'un, 1900'de yayınlanan 'Düşlerin Yorumu' adlı yapıtı 20. yüzyıl boyunca tüm alanlardaki sanatçıları etkileyip çok önemli bir değişimin yaşanmaya başlamasına neden olmuştur. Özellikle bilinçaltı içeriğin sanatsal eyleme dönüştürülerek dışa vurulması, sanatçının bireysel dilini oluşturmaya katkılarda bulunmuştur. Sanatçıların, eserlerinde ifade yöntemi olarak sıkça semboller kullandıkları görülmektedir. Dışsal olayları içselleştiren sanatçının

özellikle kişisel anılarını, kimi zaman kendine özgü semboller kullanarak, kimi zaman da doğrudan, resimlerine aktardığı görülmüştür. Türk sanat araştırmacısı ve yazar Yetkin (1979:20), bilinç dışına kök salmış olmaları bakımından sanat yapısı ve düşünce arasında benzerlik kurarak, düşte olduğu gibi sanat yapısında da açık içeriğin altında gizli bir içeriğin bulunduğunu söyleyerek sanat eserinin de psikanalizin yapılabileceğinden bahsetmiştir.

Sanatın merkezine insan ve insan psikolojisini yerleştirmiş olan “Yeni eleştiri” ya da “modern eleştiri” sanat eserini değerlendirirken bir yandan da sanatçının estetik yaratı sürecini değerlendirir. Yeni eleştirciler Jung, Freud ya da Adler’i esas alırlar. Yeni akımın öncülerinden Weber bir sanatçının yapıtlarındaki dominantları araştırır ve o sanatçının çocukluk döneminde geçirdiği bir “travma”nın ya da etkin bir olayın, hemen hemen tüm yapıtlarındaki temayı oluşturduğunu savunur” (Erinç,1998;97).

2. RESİM SANATINDA ANI OLGUSU

Resmin tarih öncesi örneklerinde, çizim ve boyayla yaşantının izlerine ait görsel veriler bulunmaktadır. Eski Mısır ve çok tanrılı din temsilciliği Yunan ve Roma uygarlıklarında ender de olsa mitoloji dışında gündelik hayattan sahnelerin de yüzeye aktarılmış olduğu görülmektedir. Roma resminin günümüze kalan örneklerinde gündelik Roma yaşamından sahneler ve yaşamın saklı olan noktalarını içeren konusu tanımlanamamış eserler mevcuttur. Kişisel yaşantının yanı sıra, toplumsal belleği oluşturan; savaş, doğal afetler vb. olaylar da, Roma villalarının duvarlarında yer almıştır.

Ortaçağ’dan sonra Rönesans’ta gelişen hümanizmle birlikte özellikle yüksek Rönesans’ta bu dünyaya ilişkin betimlemeler ortaya çıkmaya başlamış, sanatçılar yapıtlarında figürün anatomik gerçekçiliğinin yanında kendi yaşantılarına ait izleri taşıyan çalışmalar yapmıştır. Jan van Eyck’in, güneyli bir aileden aldığı sipariş üzerine yaptığı, *Arnolfinilerin Düşünü* adlı resimde kendini ve yaptığı tanıklığı küçük ve önemli bir ayrıntı olarak izleyiciye sunduğu görülmektedir.

Rönesans ile birlikte özgürleşen sanatçı, Barok dönemde de çevresine ilişkin gözlemlerini resimlerinde yansıtmış, özellikle İspanya’da Caravaggio, Murillo gibi sanatçılar sosyal gerçekliğe yönelmeye başlamıştır. Rembrandt’ın, kendisi ve eşini mutlu bir halde resmettiği, iyi günlerini yansıtan resmi Saskia ile Otoportresi ve Jan Vermeer’in iç mekanlardaki yaşamları tüm incelikleriyle yansıtan, hayatın saklı noktalarına işaret eden yetkin perspektif ve ışık uygulamaları olan yağlıboya eserleri, bu dönem sanatçılarının kişisel yaşantılarını resimlerine aktarış biçimlerinin örnekleridir.

18. yüzyılda aydınlanma düşüncesinin beraberinde getirdiği özgürlük, eşitlik ve bilginin üstünlüğü gibi kavramlar, toplumları olduğu gibi sanatçıları da etkilerken ortaya çıkan Neoklasizm akımının öncüsü Jack Louis David, Fransız Devriminin kahramanlarından biri olan arkadaşı Marat’ın ölümünü resmederek hem kişisel hem de toplumsal bir anıyı tuvale aktarmıştır. 18. yüzyıl sonunda endüstri uygarlığının karmaşasından kaçıp yeniden kendini bulmak peşine düşen insan, özelliğinin yani kendi bireyselliğini algılamının da bulucusu olmuştur. Böylece ‘Romantik’ olarak adlandırılan bu dönemde ‘ben’ sanatsal yaratının odak noktası kılınmıştır. Caspar David Friedrich’in *Gizem Denizinde Kaşif* adlı resmi, uygarlıktan kaçışın ve keşfedilen bireyselliğin güzel bir örneğidir. Bahsedilen tüm bu örneklerde, sanatçılar eserlerinde duygularını ve kendi yaşantılarını anlatmaya başlamışlardır.

19. yüzyılın ikinci yarısında, kentleşme ile birlikte gelişen Empresyonizm sanat akımı olarak ortaya çıkar. Kişiliği ve biricik özel dokunuşuyla eserinde sanatçının oynadığı rol en önemli konuma gelir ve resim betimlenenden çok ressamın kendi izlerini taşımaktadır. Empresyonizmin belirleyicisi zamandır. Claude Monet, mevsimleri, günün bölümlerini ve hatta saatleri resmetmiştir. Yeni bulunmuş bir teknik olan, yaşam içindeki belli ‘an’ları, ‘an’lık enstantane ile saptayan

fotoğrafın empresyonist resimde etkileri göze çarpar. Monet ve Bazille gibi Empresyonist ressamlar arkadaşlarını ve akrabalarını açık havada kendilerine poz vermeleri için ikna etmeye çalışmış ve çalışmalarına temel olarak da çoğu zaman aile fotoğraflarını kullanmışlardır. Kişisel yaşantılarını ve anılarını resimlerine yansıtan birçok ressam gibi Sembolist ressamlar da aile bireylerini ve çeşitli yakınlarını resimlerinde ele almışlardır. Empresyonistlerde olduğu gibi Sembolist ressamlarda da resimde fotoğrafın kullanımı görülmektedir.

Kısa dönemde Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Orfizm, Nabiler, Fütürizm, Sürrealizm gibi kısa ömürlü birçok sanat akımının ortaya çıkmış olduğu 20. yüzyılda eser, artık dış dünya gerçeğinin betimlendiği bir taklit, bir yanılsama olmaktan çıkıp sanatçının kendine ait dünyasını yansıttığı bir ayna haline dönüşmüştür. 20. yüzyıldaki gelişmelerle birlikte, bireyselliğinin en üst noktaya erişmesi sonucu sanatçı ve yapıtı için anıları çok önemli bir unsur haline gelmiştir. Bu yüzyıl, akımlarından Ekspresyonizm akımına bağlı ressamlar bağımsız ve özgür davranışları ve kendilerine özgü yaşam tarzlarıyla yalnız üsluplarında değil, aynı zamanda konu ve motiflerinde de farklı yaklaşımlar sergilemişlerdir. Egon Schiele, Ludwig Kirchner gibi bazı sanatçıların kişisel anılarına yer verdikleri resimlerinde cinselliği ön plana çıkarırken, Emil Nolde'nin daha çok mistik bir yaklaşım içine girdiği, Otto Dix gibi sanatçıların ise anılarını, sosyal ve politik konulu resimlerde aktardıkları görülür. Örneğin, savaş sonrası yıllarda savaşın etkilerinin yaşandığı sahnelerin resmini yapmayı sürdüren Dix resimlerinin tarihsel belge niteliği taşıdıklarını ifade etmiştir. Bu bakımdan dışavurumcu sanatçıların kişisel anıların yanında toplumsal anıları da resimlerine aktardıkları söylenebilir.

20. yüzyıl akımlarından Sürrealizm ise bilinçaltını bilinçle, düş dünyasını gerçek hayatla birleştirmeyi ve bunu gerçekleştirmek için Freud'un bilinçaltına itilen, unutulmaları açığa çıkarmak için hastalarına uyguladığı serbest çağrışım yöntemine benzemekte olan otomatizmi kullanmayı savunmuştur. Sürrealizme göre bilinçdışının çok derinlerine itilmiş anılar çeşitli formel yaklaşımlarla ifade edilebilmektedir. Sürrealist ressamların özellikle çocukluk anılarını çeşitli sembollerle resimlerine yansıttıkları görülür. Salvador Dalí'nin *Baharın İlk Günü* ve Rene Magritte'in *Yaşamın İcadı* adlı resimleri buna örnek gösterilebilir.

Post Modernist eğilimlerin revaçta olduğu günümüzde ise 1960'lı yılların sonundan başlayarak Avrupa ve ABD'de yaygınlaşan "Anlatı Sanatı"nda anı olgusunun önemli bir yere sahip olduğu görülür.

3. KONU DOĞRULTUSUNDA SEÇİLMİŞ RESSAMLAR ve ESER ÖRNEKLERİ

Sanatı, "insanın kendini anlatma yollarından biri" olarak tanımladığımızda, insanın sanat eseri yapmasını yöneten şeyin kişiliğinin gelişimi ve sanatındaki yansımaları bulmak için gerekli olan ipuçları, sanatçının içinde yetiştiği şartlar göz önüne alınarak edinilebilmektedir. Bu nedenle özellikle, travmatik anılarının resimlerine olan etkilerinin irdelendiği bu bölümde sanatçılar daha çok biyografik olarak ele alınmıştır.

3.1. Leonardo da Vinci (1452-1519)

İtalyan Rönesansı'nın yetiştirdiği en büyük ustalardan biri olan Leonardo, çağını en başta ressamlığıyla etkilemiş ve sanat alanında üstün eserler bırakmış olmakla birlikte doğa bilgini kimliği, bilim adamı kişiliği ile günümüzde de "sınırları yalnızca sezilip bir türlü saptanamayan" (Alexandra Konstantinowa'nın bir yapıtında (1907:51) geçen Jacob Burckhardt'ın bir sözü) bir dahi olmuştur. Babası, Ser Piero da Vinci adında bir noter olan, Leonardo, 1452'de Floransa ile Empoli arasında küçük bir kent olan Vinci'de; evlilik dışı bir ilişkiden dünyaya gelmiştir. Çocukluğu hakkında pek fazla şey bilinmeyen Leonardo'nun, bir köylü kızı olan Annesi Caterina'nın sonradan Vinci'de başka bir erkekle evlendiği sanılmaktadır.

Sigmund Freud'un, yaşamöyküsü alanında yaptığı ilk ve tek ayrıntılı çalışma olan Leonardo incelemesinde Leonardo'nun yırtıcı bir kuşun beşikte yatarken kendisini ziyaret ettiğine ilişkin anı ya da düşlemi önemli rol oynamaktadır. Çalışmada, Leonardo'nun ruhsal yaşamının çocukluktan başlayarak rekonstrüksiyonu, sanatsal ve bilimsel içgüdüler arasındaki çatışmanın anlatımı, üstadın psikoseksüel yaşam öyküsünün enine boyuna analizi yer alır. Ayrıca psikanalizin tarihçesi bakımından ilginç olan, tam anlamıyla geliştirilmiş bir bensevi (narsizm) kavramının ilk kez ortaya atılmış olduğu incelemede yaratıcı sanatçının ruhunun içyüzü ve etkinliği üzerine genel bir taslak oluşturulmuştur (Freud,14-15). Freud (2007:14), Leonardo'nun bilimsel notlarından birinin içine çocukluğu konusunda bir açıklama yerleştirdiğini söyler, akbabanın uçuşuna değindiği bir notta birden sözünü yarıda keser, aklına gelen çok eski yıllara ilişkin bir anısını dile getirir. "Sanırım akbabayla enine boyuna uğraşacağım belirlenmiş önceden çünkü bir anı olarak belleğimde canlandığına göre, küçükken beşikte yatıyordum; akbabanın biri yukarıdan inerek geldi; kuyruğuyla ağzımı açtı, kuyruğunu birkaç kez değdirip çekti" (Codex Atlanticus, F. 65. V). Freud (2007:14-15) un, "enikonu yadırgatıcı türden bir çocukluk anısı" olarak nitelendirdiği bu anı, çeşitli biçimlerde analiz edilmiştir. Bunlardan ilki; akbaba olayının bir anı olmayıp Leonardo'nun sonradan kotarıp çocukluğunun içine yerleştirdiği bir düşünlem (fantazma) olduğudur. Bu analizlerden birinde düşünlem, anne tarafından emziriliş eylemi olarak yorumlanmakta ve anne ise akbabayla yer değiştirmiş görülmektedir. Bu kuş türünden yalnız dişilerin bulunduğu ve erkeklerin yaşamadığına inandıkları için, Eski Mısır'da akbaba başıyla simgelenen ana tanrıça Mut, Mısır dini ve uygarlığını bilimsel araştırma konusu yapmış olan eski Yunanlar ve Romalılarca çeşitli kitaplarda kaleme alınmıştır. Bu yazarlardan biri olan Haropollo kitabının bir yerinde akbabaların havada uçarken ansızın durup, döl yollarını açarak rüzgarın kendilerini döllendirmelerini sağladığından bahseder. Doğa tarihine ilişkin bu anlatı, Kilise Babaları tarafından sahip çıkılarak Meryem Ana'nın kutsal bekaretinden kuşku duyanlara karşı bir silah gibi kullanılmıştır. Bir kitap kurdu olan Leonardo bilimsel bir kitaptan okuyarak ya da bir kilise babasından dinleyerek bu masalı, "akbabaların dişiliğini ve erkekleri gereksinmeksizin döllenebileceğini, öğrenmiş, bunun üzerine ruhunda kendisinin de bir anneye sahip ama babasız bir akbaba yavrusu olduğuna ilişkin bir anı belirmiş ve anı geçirdiği değişiklik sonucu söz konusu düşünleme dönüşmüştür" (Freud,2007:43). Bu yoruma göre Leonardo, düşünmesini idealler dünyasına taşıyıp kendini Çocuk İsa ile özdeşleştirmektedir. Freud (2007:69-70-71), *Anna Selbritt (Saint Anna ile Bakire ve Çocuk)* tablosunu şöyle yorumlar:

"Tabloya çocukluk yaşamının bir sentezi aktarılmıştır ve içerdiği ayrıntılar Leonardo'nun en kişisel yaşantılarının izlenimleriyle açıklanabilir ancak: Baba evinde üstat Leonardo, iyi yürekli üvey annesi Dona Albiera'yı bulmakla kalmamış, baba tarafından büyükannesi Monna Lucia'ya öyle sanıyoruz ki genellikle bütün büyükanneler gibi pek sevecen bir kadına kavuşmuştur. Bunun ise, anne ve büyükanne tarafından kollanıp gözetilen bir çocuğa sanatsal bir dışavurum sağlama düşüncesini Leonardo'da uyandırdığı akla gelebilir. (...) Biri üç ila beş yaşındayken kendisinden koparılıp alınan öz anne, ötekisi genç ve sevecen üvey anne, yani Dona Albiera olmak üzere iki anne elinde büyümüştür Leonardo. Çocukluğundaki bu gerçeği başta değinilen ilk gerçeğe, anne ve büyükanne bir arada bulunuşuyla birleştirip kaynaştırarak yoğun bir bütünlüğe gidip, Leonardo'nun ruhunda Ermiş Anna selbritt kompozisyonunun doğmasını sağlamıştır. Bu kompozisyonda çocuğun uzağında bulunup büyükanne rolünü oynayan figür, dış görünümü ve oğlanla tablodaki yersel (makansal) ilişkisi bakımından annelerden ilkinin, yani öz annesinin yerini tutmaktadır. O mutlu gülümsemeyi kadının yüzüne konduran sanatçı, talihsiz annenin bir vakit kocası gibi şimdi de oğlunu soylu rakibi Dona Albiera'ya kaptırmaktan duyduğu hıncı yok saymış, onu örtüp gizlemiştir."



“Öndeki kadının kalçasında görülen, ve kucaktan sağ dize doğru uzanan, karakteristik bir akbaba başıyla, akbabanın boynu ve gövdesinin keskin kavisli kısmını oluşturur. Çerçevesiyle sert bir kontrast oluşturan tülü kanat kısmının orta yerinden yola koyularak izlersek bir yandan kadının ayağına doğru indiğini, öbür yandan omzuna ve İsa çocuğa doğru yükseldiğini görürüz. Tülün ilk kısmı aşağı yukarı akbabanın kanadıyla kuyruğunu, öbür kısmı sivri bir karnı ele verir ve yine bu kısım, tüylere benzeyen ışın biçimindeki çizgileri dikkate alırsak, bir kuş kuyruğunun açılıp yayılmış konumunu oluşturur ve sağ ucunun tıpkı Leonardo’nun yazgisal önem taşıyan çocukluk düşlemindeki gibi çocuğun, yani Leonardo’nun ağızına doğru uzandığı görülür” (Freud, 2007 :75).

Görüntü 1: Leonardo da Vinci, Saint Anne ile Bakire ve Çocuk, 1510
Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 168 x 130 cm
Louvre Müzesi, Paris

Freud (2007:71) *Mona Lisa* tablosunda da; “...resim yapmak, bilimsel araştırmalarda bulunmak ve acı çekmek yazgısıyla donatılmış eşiz üstadı dünyaya getiren zavallı köylü kızı Caterina’nın alçakgönüllü baş eğişiyle ve garip-mutlu gülümsemesiyle...” karşılaştığını dile getirir. Leonardo’nun, bu gülümsemenin iki anlamını, yani gülümsemedeki sınırsız sevecenlik sözverisiyle (vaat), felaket müjdecisi tehditkar havayı aynı zamanda yansıtanın üstesinden gelmiş olmasını, çocukluk yaşamındaki ilk anıların içeriğine sağdık kalmasına bağlar.

3.2. Caspar David Friedrich (1774-1840)

Caspar David Friedrich, imgelem gücünü ve düş gücünü yücelten, utku kazanmış usa ve anlama gücünü duyarlılıktan üstün tutan akılsallığa karşı bir tepki olarak 18. yüzyılın ortasında ortaya çıkan, Ön Romantizm akımının temsilcisidir. (Claudon:1994,9)

Manzaraları soğuk tavrılı Neoklasizmin, spekülörleri kasıtsız karakterlere çeviren, ahenkli bir huşunet ve sofu bir seyreklikle doludur. Ama bunlar sadece ifadenin içsel gücü içinde derhal kaybolan, dışsal görüngülerdir. Friedrich’in bütün resimleri, bireysel olan ile evrenin uçsuz bucaksızlığı arasındaki diyalogla ilişkilidir. Öyle ki katılımcının Tanrı’dan bir cevap için boşlukta beklediği bir diyalog.



Görüntü 2: Caspar David Friedrich, Buz Denizi, 1823-25
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 96.7 x 126.9 cm
Kunsthalle, Hamburg

Modern psikoloji bize; belli deneyimlerin, insanların ifade tarzını belirlediği ve karakterini şekillendirdiği bilgisini verir. Bu yüzden şunu öğrendiğimizde Friedrich' in resimlerindeki melankoliye şaşmamamız gerekir: çocuklu bir sabun kaynatıcısının 6. çocuğu 7 yaşında iken annesini kaybeder. 13 yaşında iken bir kaza şunu doğurur: Bilinçaltında hayatının tamamını ve mizacını karartan bir gölge şekillenir. Buz pateni yaparlarken boğulmaktan, küçük kardeşi Christoph tarafından kurtarılır. Fakat Christoph gözleri önünde buzlu sulara boğulur. Kullanmakta tereddüt edilmesine rağmen psikolojik izahlar Friedrich 'in çeşitli "buz denizi" resimlerinin travmatik deneyimiyle ilişkili olduğunu kanıtlar görünmektedir. (Toman: 434-441, Çeviri: Baydemir)



Görüntü 3: Caspar David Friedrich, Aya Bakan Adam ve Kadın, 1824
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 24x34cm
National Galerie, Berlin

Friedrich nadiren kendi hayatıyla ilgili beklentilerini resimlerinde yansıtmıştır. Carline Bommer ile 1818’de evlendikten sonra (öyle ki arkadaşlarının hayrete düşüren bir adımdır) kadın figürü içeren resimler üretmiştir. *Aya Bakan Adam ve Kadın* adlı resmi ilişkilerinin en coşkun tasdiklerinden biridir. Birden çok kez tekrarlanmış olan bu motif, dönemin ressamı Christian Clausen Dahl’a göre ilk kez 1819’da resmedilmiştir. (Toman:434-441, Çeviri: Baydemir)



Görüntü 4: Caspar David Friedrich, Rugen’deki Kireç Yalıyalar, 1818-19
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90.5 x 71 cm
Stiftung Oskar Reinhart

Caspar David Friedrich’in insan gruplarıyla sembolik bağlantılı olarak sunduğu manzaralardan biri olan *Rügen’deki Kireç Yalıyalar* 1818’de balayı hatırasında yapılmıştır. Figürlerin: Ressam, eşi ve ağabeyi Christian olduğu düşünülmektedir. Çifte anlam tekrar apaçık görülmektedir. Işğın ve mutluluğun ilk 78 izlenimi, yakından bir göz atışla mukabele edilmiştir. Sağdaki adam düşmesini engelleyecek olan çalıya güvenmektedir. Kadın, oturarak tutunacak yerini korurken aynı zamanda bir çalıyı kavrayarak aşağıyı gösterir, işaret eder. En tuhaf figür ressamın kendisidir. Şapkası otların üstüne fırlatılmış ya da düşmüş görülür. Uçuruma eğilmiş, eşinin gösterdiği baş döndürücü derinliği inceden inceye tetkik etmeyi umarak yönünü dikkatlice bulmaya çalışmaktadır. Anımsanmış deneyim ve hayatın sembolleri çok derinler arasındaki ikili anlam ortadadır. İki yelkenli tekne ile denizin görünüşü, figürlerin altında açılmış kayalıklarla ve kıvrımlı ağaç dallarıyla çevrili büyük bir yarık gibidir. Bu tasvirin muhtelif izahlar doğurması aşıkardır. Neşeli günışığı ruh hali ile düşme halindeki ölüm sembolü iç içe geçmiştir. (Toman: 434-441, Çeviri: Baydemir)

3.3. Edvard Munch (1863-1944)

Munch 1861 yılında evlenen doktor ve tıbbi memur olan Chiristian Munch ile Laura Cathrine Bjolstad'ın oğlu olarak Norveç'te Loten 'in bir köyü olan Adalsbruk'da dünyaya gelir. Johanne Sophie (1862) adında bir ablası, Peter Andreas (1865), Laura Cathrine (1867), Inger Marie (1868) adlarında üç küçük kardeşi vardır. Aile, Kristiania'ya (Şimdiki adıyla Oslo'ya) Chiristian Munch'un sağlık memuru olarak tayin edilmesiyle taşınır. Munch, 5 yaşındayken annesini (1868), 13 yaşındayken ise en sevdiği kız kardeşi Johanne Sophie'yi (1877) tüberküloz yüzünden kaybeder. Annelerinin ölümünden sonra Munch kardeşler; tekrar tekrar, herhangi bir şekilde günah işlerlerse affedilme şansları olmadan cehenneme mahkum edileceklerini söyleyerek, çocuklarına derin-köklü korkular aşılayan babaları tarafından yetiştirilirler. Munch'un kız kardeşlerinden birine küçük yaşta akıl hastalığı teşhisi konur. Munch'un kendisi de sık sık hastalanır. Beş kardeşten sadece Andreas evlenir, fakat o da düğünden birkaç ay sonra ölür. Munch daha sonra notlarında çocukluk anılarını şöyle anlatır:

"Hastalık delilik ve ölüm beşiğimde duran meleklerdi ve ondan sonra da beni hayatım boyunca izlediler. Hayatın sefalet ve tehlikelerini, öbür dünyayı, cehennemde günah çocuklarını bekleyen ebedi cezayı, oldukça erken yaşta öğrendim... Babam anksiyetesi ortaya çıkmadığı zamanlarda, şakalar yapar ve bir çocuk gibi bizimle oynardı... Bizi cezalandırdığı zaman... öfkesinde neredeyse insanlık dışıydı... Çocukluğumda bana her zaman adaletsizce davranıldığını hissettim; annesiz, hasta, Cehennem'deki cezanın tehdidi tepemde asılı dururken" (Hodin,1993:11)

Kuzey ülkeleri aslında depresyon ve benzeri ruhsal rahatsızlıklar için elverişli bir ortam sağlamaktadır. Gerek iklimsel gerekse coğrafi koşullar, güneş ışınlarının çok sınırlı olarak görülebildiği kış günlerinin ortaya çıkardığı mevsimsel depresyonlar, Kuzey ülkelerinin insanların önemli bir kısmını, özellikle alkole ve intiharla sonuçlanabilecek ruhsal çatışmalara yöneltmiştir (Özdeş,2003:74). Edvard Munch da, bu genel depresif halden, bir de kendi özel yaşantısı nedeniyle oldukça etkilenen biri olur. Yaşadığı travmatik olaylar daha ileriki yıllarda Munch'un resimlerine yansır. Özellikle ilk dönem resimlerinde hastalık ve ölüm temasını sıkça işlemiştir.



Görüntü 5: Edvard Munch, Bahar, 1889.

Tuval Üzerine Yağlı Boya. 169 x 263.5 cm.

Ulusal Galerisi, Oslo, Norveç.

Munch'un Bahar adlı resmi, hayatın tüm anlamsızlığını ve acımasızlığını gözler önüne serer. Perdeleri şişirerek pencereden içeriye süzülen bir esinti ve güçlü bir ışık bütün odayı doldurur. Baharın kendisi yaşamın en önemli sembollerinden biridir. Bu ışık ve dayanma gücü güç zeminine karşın, resimde yer alan kız; zayıf, güçsüz ve yardıma muhtaç görünmektedir. Pencereye bakmaz ve kaderine çoktan boyun eğmiş gibidir. Etraftaki her şey hayata gelirken

o ölmektedir. Resim; herkesin bu şekilde bir gün ölecek olmasına rağmen, hayatın hiç var olmamışcasına akışına devam edecek oluşunu anlatarak, hayatın anlamını, acımasız bir dramdan mı ibaret olduğunu bize sorguladır. Özdeş (2003:75), Munch'un resimlerinden şöyle bahseder:

"Sanatçının ilginç resim serisi 'Hayat Frizi'...otobiyografik özelliğe sahiptir. Resimlerinde kullandığı kadın ve erkek figürüne yüklediği anlamlar bu doğrultuda gerçekleşir. Sanatçının kullandığı kadın ve erkek figürleri çoğu zaman anne ve sevgili arketiplerinin değişik yansımaları olarak karşımıza çıkar; erkek figürlerinde ise daha çok kendini yansıtmaktadır. Munch'un resimlerindeki kadın ve erkek figürleri, dalgalı 81 renk alanlarıyla oluşturulmuş silüetler gibi karşımıza çıkarlar; kanlı canlı varlıklar değil de her an değişebilecek niteliklere sahip acııcı formlar olarak betimlenmişlerdir."

Munch'un resimleri otobiyografik özellikler taşımaktadır. İnsan var oluşunu ve var olma korkusunu yalnızlık ve hüznün gibi yönlerini sembollerle ifade ederler. Ölüm ve yaşam başlıca sorgulamalardır. Munch resimleriyle ilgili şunları dile getirmiştir:

"Resim yaptıkça, gözümün saptadığı önemli(yükselen) anların izlenimlerini takip ettim... Görmediğim hiçbir detayı, hiçbir şeyi eklemeyen; sadece anılarımın resimlerini yaptım. Resimlerin yalınlığı ve görünüşte boşlukları bundan dolayıdır. Hızlandırılmış bir biçimde renkleri, çizgileri ve formları resmederken, bu ruhsal durumu bir fonografin yaptığı gibi titretmeye çalışıyordum. Hayat Frizi resimlerimin özü budur işte."(Günlük, Saint- Cloud, 1889) (Hodin,48-50)

"Çığlık" (1893) adlı tablosu Hayatın Frizleri serisindendir. İlk adı (Umutsuzluk)'tur. Munch, hayat, aşk, korku, ölüm ve melankoli gibi unsurları içeren bu resimden günlüğünde şöyle bahseder:

"Bir akşam yol boyunca yürüyordum, şehir bir yanda ve fiyort (koy, körfez) aşağıdaydı. Yorgun ve hasta hissettim. Fiyorttan dışarıya uzaklara baktım-güneş batıyor ve bulutlar kan-kırmızıya dönüyordu. Doğanın içinden geçen bir çığlık hissettim, bana çığlığı duymuşum gibi göründü. Bu resmi yaptım; aslında kan olan bulutları resmettim. Renk çığlık attı. Bu, Yaşam Frizi'nin Çığlık'ı oldu." (Günlük, Saint- Cloud, 1889) (Bischoff,1993,48)



Görüntü 6: Edvard Munch, Çığlık, 1893;
Mukavva Üzerine Casein/Mumlu Boya Kalem ve Tempera , 91 x 73.5 cm
Ulusal Galerisi, Oslo

“Ben gördüğüm şeyin resmini yapmıyorum, ama görmüş olduğum şeyin resmini yapıyorum” (Cassou,117) diyen sanatçı kendi dünya görüşünün bir anlatımı olarak görülmesini istediği ve bir gün bir bütün halinde sergilenmesini umduğu yapıtlarını 1890’lardan itibaren ‘Yaşam Frizi’ olarak adlandırmıştır.

6. SONUÇ

Anı olgusunun algılarımızı şekillendirmekle başladığı süreç, kişiliğimiz ve dolayısıyla tüm yaşantımızı şekillendirerek devam etmektedir. Öte yandan anıların insanı tarihsel geçmişine bağlayan bilgiler olduğu da söylenebilir. Tarih boyunca sanatçılar, kendi yaşantılarına ait izleri ve çevrelerine ait gözlemlerini yapıtlarına aktarmışlardır. Özellikle Freud’un Leonardo da Vinci’nin bir çocukluk anısı saptamasında olduğu gibi, yaratım sürecinde bilinçaltı içeriğin sanatsal eyleme dönüştürülerek dışa vurulmuş olduğu izlenmiştir. Caspar David Friedrich ve Edvard Munch örneklerinde de kendi fikirlerini ve duygularını ifade edebilmek için sanatçıların sıkça sembollere başvurdukları saptanmıştır. Konu bağlamında seçilen üç sanatçının da dışsal olayları içselleştirerek, özellikle kişisel anılarını, kimi zaman kendilerine özgü semboller kullanarak, kimi zaman da doğrudan, resimlerine aktardıkları görülmüştür. “Anı” olgusu taşıdığı saptanan eser örneklerinde, eserle sanatçının yaşantısı arasındaki bağlantılar açığa çıkarılmıştır. Seçilen sanatçılar ve eser örneklerine Sanatçıya dönük biyografik eleştiri, Yeni eleştiri ve Sosyolojik eleştiri yöntemleri uygulanarak; sanatçının kişiliği, psikolojisi ve çevre faktörlerinin sanat yapıtının oluşumunda oynadığı rol bağlamında, anı olgusunun yaratımdaki etkisi kanıtlanmıştır. Sanatçıyı ve eserini çözümlemede ve anlamada katkılar sunan Sanat psikolojisi ve sanat sosyolojisi bilimleri, sanat yapıtının oluşum sürecinde kişisel ve toplumsal anıların yeri ve önemini desteklemektedir. Bu çalışma ile, daha çok edebiyat, psikoloji, felsefe ve tarih gibi disiplinlerde işlenen “anı” konusunun kapsam alanının resim sanatında da incelenmesiyle araştırmacılara yeni bir kaynak sunulmuştur.

Kaynakça

- ALLEAU, R. (1964). De la nature des symboles, Pont-Royal, Paris, 20. 21
- BACHELARD, Gaston (1996). Mekanın Poetikası, Kesit Yayıncılık, Çev. Aykut Derman, İstanbul, 25.
- BAYDEMİR, Güliz (2008). “Resim Yapıtında 'Anı' Olgusu Üzerine Araştırma ve Uygulamalar”, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Resim Programı Yüksek Lisans Eser Metni, Çanakkale
- BISCHOFF, Ulrich (1993). Edvard Munch, Benedict Taschen, Germany, 48.
- CASSOU, Jean (1993) *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 117.
- CHALLAYE, Felicien (1968). Freud ve Freud Doktrini, (Çev. Dr. Halis ÖZGÜ), Özgü Yayınevi, İstanbul, 108-111.
- CLAUDON, Francis (1994). Romantizm Sanat Ansiklopedisi, (Çev. Özdemir İNCE), Remzi Kitabevi, İstanbul, 9.
- ERİNÇ, Sıtkı (1998). Sanat Psikolojisine Giriş, Ayraç Yayınevi, Ankara, 47,97.
- FREUD Sigmund (1999). Psikanaliz ve Uygulama, Çev. Muammer Sencer, Say Yayınları, İstanbul,139
- FREUD, Sigmund (2007). Sanat ve Sanatçılar Üzerine, (Çev. ŞİPAL Kamuran), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 16, 350.
- HODIN, J.P.(1993). Edvard Much, Thames and Hudson, London, 11, 48, 50, 75, 76.
- İNANKUR,Zeynep (1997). “Edvard Munch”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1309. 83
- ÖZDEŞ, Ayşe Taluy (2003). Avrupa Resminde İnsan Figürüne Yüklenen Anlamlar, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş sanat Programı Doktora Tezi, İstanbul, 16, 20, 74, 75.
- TOMAN Rolf (2000). Neoclassicism and Romanticism, Könnemann, Cologne, 324, 434-441.
- TOPÇU Nurettin (1968). Bergson, Hareket yayınları, İstanbul, 62,63
- YETKİN, Suut Kemal (1979). Estetik ve Ana Sorunları, İnkilap ve Aka, İstanbul,15, 26.